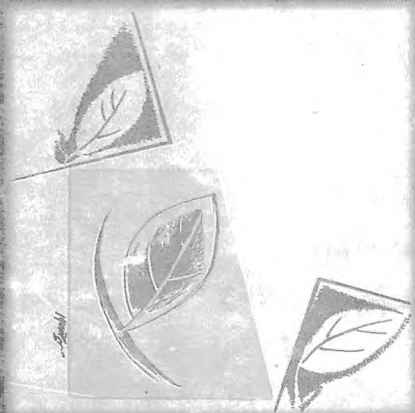


الجميع
القرأة
مهرجان



الواقعية

في الرواية العربية



د. محمد حسن عبد الله



إهداء 2005
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة

الواقعية فى الرواية العربية

د. محمد حسن عبد الله



مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة / سوزان مبارك

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الفلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

تقديم

- منذ خمسة عشر عاماً أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب في القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية في مصر سوف يتوقف كثيراً عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين في مصر في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب في هذا المشروع «بمكتبة الأسرة، التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عاماً، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣

عنواناً فى مختلف فروع المعرفة، طُبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع؛ تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القراء، ولعل جزءاً كبيراً منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضاً على مجموع الكتّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتباً كما عادت الفائدة أيضاً على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالي فالفائدة قد عمّت كل الأوساط الثقافية المهمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك مقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصارى

القاهرة

مايو ٢٠٠٥

دراسة في أصول المذهب
الواقعي ، وآثره في فن الرواية
العربية الحديثة ، من خلال
الرصد والتحليل للجهود :
النازني ، زكي مخلوف ،
شوقي ، الحكيم ، حافظ
إبراهيم ، طه حسين ، عادل
كامل ، السحار ، الشرفاوي ،
الجارم ، المقاد ، باكثير ،
عيسى عبيد، المران، أبو حديد،
للويلحي ، لطفى جمعه ،
هيكل ، تيمور ، طاهر لاشين ،
نجيب محفوظ ، يحيى حق ،
يوسف السباعي . . .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

محتويات الكتاب

المقدمة (١ - ٦)

القسم الأول (٨ - ٨٩)

تأصيل الواقعية

- أولاً : عصر الواقعية : مكوناته الفلسفية والعلمية والاجتماعية . (٧ - ٢١)
ثانياً : التأثير من الداخل . (٢١ - ٣٣)
ثالثاً : الواقعية والطبيعية . (٣٣ - ٥١)
رابعاً : الواقعية الاحتراكية . (٥١ - ٥٨)
خامساً : قضايا الواقعية . (٥٨ - ٨٠)

القسم الثاني (٨١ - ٢٨٢)

البواكير والحركة المؤسسة للواقعية

الفصل الأول : البيئة العامة والواقع العصري . (٨٣ - ١١٩)

- ٥٨ * تجديد الفكر الديني :
٩٣ * دعوة لطفي السيد إلى الصرية :
٩٣ * التوفيق بين الجديد والقديم :
١٠٠ * حرية المرأة طريق إلى الواقعية :
١٠٦ * مقارنة مع الرواية الإنجليزية :
١٠٩ * اللغة وأسلوب التعبير :
١١٥ * صورة البيئة العامة :

الفصل الثاني : البيئة الأدبية : نبشر بالرواية الواقعية (١٢٠ - ٢١٠)

- ١٢٠ * للمضمون الاجتماعى للمقامات الحديثة :
- ١٢٣ * عيسى بن هشام :
- ١٢٨ * ليالى سطوح :
- ١٣٣ * ليالى الروح الحائر :
- ١٣٥ * ملامح واقعية فى الرواية الرومانسية :
- ١٣٥ * سبق الرومانسية واستمرارها :
- ١٤٥ * زينب : علامة على مرحلة واتجاه :
- ١٥٧ * هكذا خلقت أو « مدام يوفارى للصربية » :
- ١٥٨ * للنفلوطى والاستقطاب الرومانسى :
- ١٦٦ * عودة التمازج بين الرومانسية والواقعية بعد للنفلوطى :
- ١٦٧ * إبراهيم الكاتب .
- ١٧٥ * دعاء الكروان :
- ١٧٩ * أديب ، والأيام :
- ١٨٠ * سارة :
- ١٨٣ * الرواية التاريخية وتنظيمها بالواقع :
- ١٩٠ * العربية والفرعونية فى الرواية التاريخية :
- ٢٠٤ * الشكل الفنى فى الرواية التاريخية :

الفصل الثالث : الحركة الواقعية الأولى أو مذهب الحقائق (٢١١ - ٢٨٢)

- ٢١١ * للمدرسة الحديثة والبحث عن نظرية :
- ٢١٢ * مقدمة محمد لطفي جمعة :
- ٢١٦ * مصر وانجلترا فى أعقاب الحرب الأولى ، مقارنة :
- ٢٢٤ * النابع الثقافية للمدرسة الحديثة .
- ٢٢٨ * مقدمة عيسى عبيد وللذهبية :

- ٢٢٨ * روايات وروائيون :
- ٢٣٩ * مصادر التجربة :
- ٢٥١ * الأسلوب والشكل الفني :
- ٢٦٠ * اللغة والحوار :
- ٢٦٦ * خصائص الحركة الواقعية الأولى :

القسم الثالث (٢٨٢-٥٥١)

مرحلة الازدهار

- ٢٩٠ الفصل الأول : الواقعية التسجيلية:
- ٢٩٠ * معنى التسجيل :
- ٢٩١ * رأى إدوين مور :
- ٢٩٤ * التسجيل كما وراء :
- ٢٩٨ * الحكيم ورواياته :
- ٣١٤ * طه حسين وشجرة البؤس :
- ٣١٩ * السحار بين : فائقة الزمان والشارع الجديد :
- ٣٢٣ * الشرفاوى والأرض :
- ٣٢٥ * طواهر فى الأسلوب والشكل :
- ٣٣٨ * التمرّد بين التناؤل والتشاؤم :
- ٣٥٢ * الحكيم والواقعية :
- ٣٦٢ * الفن تمير عن الحياة أو صورة لها ؟ :
- ٣٧٥ الفصل الثانى : الواقعية التحليلية :
- ٣٧٥ * التحليل بين جيلين :
- ٣٨٠ * سلوى فى مهب الريح :
- ٣٩٣ * عادل كندل وملم الأكبر :

- ٤٠٠ * النربة وأزمة الحضارة :
- ٤٠١ * يحيى حتى والنربة الروحية :
- ٤١١ * الفن الروائى والحضارة الأوربية :
- ٤٢١ * أحمد زكى مخلوف و : نقوس مضطربة :
- ٤٢٥ * المناخ الثقافية والوشائج الداخلية :
- ٤٣٨ * تيموريين المذهب الأدبية :
- ٤٦٣ الفصل الثالث : نجيب محفوظ والواقعية :
- ٤٦٦ * أنجاهه فى التحليل :
- ٤٦٩ * التجربة النريدة فى « السراب » :
- ٤٧٤ * الواقعية والتحليل الاجتماعى :
- ٤٩٠ * الشكل الفنى :
- ٥١٥ * كاتب البرجوازية أو الاشتراكية ؟ :
- ٥٣٥ * منابه وعلاقاته الفنية :
- ٥٥١ حصاد الدراسة :
- ٥٦٥ المراجع والمصادر :

مقدمة

ما من شك في أن « الواقعية » كأسلوب فني في الرواية العربية تمثل أساساً راسخاً لتمييز أدبنا ونهضته في العصر الحديث ، كما تمثل الموجة الغالبة والمستمرة للملامح هذا الأدب إلى اليوم ، فنحن حقاً علينا أن نهتم بها ، تاريخياً وتقديراً ، لأن الكشف عن المسار ، وتأميل المفهوم ، يؤدي إلى الوضوح ومن ثم الاستمرار على الطريق الصحيح .

على أنه يمكن القول بأن الاتجاه الواقعي في الرواية ، هو أول اتجاه غربي قلده وزاوله كتابنا الروائيون عن وعي بأسسه النظرية ، وقيمه الفنية ، ومدلوله الاجتماعي . وقد لامتد بين الذين ذهبوا كتاباتهم في اتجاه الرومانسية الأوروبية على ما يدل على وعي بمعنى المصطلح أو أساس فلسفته ، ومن ثم يمكن النظر إلى المحاولات المحدودة التي بذلت في هذا السبيل على أنها استجابة لطابع البيئة الموروثة وأخذ بالأمر السهل ، إذ الرواية الرومانسية بتقبلها للفخامة والإسراف العاطفي تبدو أكثر إغراء لمن يؤمن بقيمة الجملة البيانية في ذاتها ، وبالغربة والإدهاش والإثارة ، منفصلة عن المضمون الاجتماعي والقيمة الفنية . ولا يعني القول بالاستقلال النسبي للرومانسية العربية والاتصال النسبي للواقعية العربية بالأصل الأوروبي لهذه أو تلك ، أن الرومانسية العربية أكثر أصالة واتصالاً ببيئةها وتعبيراً عنها ، فالعكس هو الصحيح ، ولم يكن الوعي النظري

للواقعية دافعا للتقليد المطلق ، بقدر ما كانت منفعلا للطاقت المكنونة فى نفوس كتابنا .

وهناك نقطة أخرى جديرة بالتسجيل ، كانت وراء إيتار هذا الموضوع واختياره للدراسة ، هى أن أروع نتاجنا الروائى قد صدر بوحى من الواقعية ، بدرجة تسمح بالقول بأن البحث فى « الواقعية فى الرواية العربية » هو فى أساسه بحث فى تطور المفهوم القى للرواية العربية واكمال حدوده ، كنتيجة للتلازم بين الفنية والواقعية .

وخاتمة لدوافع الإيتار ، قد نرى أن « الواقعية » هى فن اليوم وطريق المستقبل أيضا ، وقد يبدو هذا القول غريبا إذ تدل كافة الشواهد على أن الواقعية قد استوفت أكثر حظها أواخر القرن الماضى ، وأنها بدأت تعلم أشعتها القارية مع مطالع هذا القرن ، وأنه ما كادت تنشط دراسات علم النفس التحليلى حتى ظهرت جماعات هنا وهناك تنكر على الواقعيين تمسكهم بظواهر الحياة ، وتنهى عليهم استغراقهم وغرقهم فى التفاصيل اللثافة والتجارب اليومية الساذجة ، وادعاهم التهافت بأنهم أصحاب الحيدة العلمية والنظرة الموضوعية . وهذا حتى لا يقبل جدلا ، ولكن دون التسليم به حقيقة هامة ، ستميننا كثيرا على تقبل هذه الدراسة وما تنطوى عليه من آراء وما تناقش من أعمال ، قد أقررنا المصطلح ، أى « الواقعية » بمعناها المذهبى وفى حدودها التاريخية وكما أرسى قواعدها دعائها المروفون ، ولكننا ننكر القول بأن المصطلحات تولد فجأة وكاملة بغير سوابق ، كما ننكر حتى النقاد فى فرض التحجر على المصطلحات وحرمانها مرونة التطور والاستمرار . لهذا سنجد مؤرخى الرواية الإنجليزية — على سبيل المثال — يظنون أصول واقعيهم

قبل ديكنز بقرن كامل ، عند ريتشارد سون وفيلدنج وغيرهما ، وحين
نقرأ أعمال هذا الرعيل الذي ظهر في منتصف القرن الثامن عشر لن نجد الواقعية
المنهية كما دعا إليها — فيما بعد — بلزاك أو فلوير أو غيرهما ، وإنما سنجد
« الواقع » بمعناه البسيط والمتبادر إلى الذهن ، الذي يقف عند تناول حوادث
الحياة اليومية ذات الصلة بالعصر والمجتمع .

ولن ننال مغالاة « جاك بيرك » الذي يرى أن الواقعية العربية تحققت في
أدب الحريري قبل أن تكون في أدب الشرفاوي^(١) ، لكن ذلك على أي
حال يلفتنا إلى أن الاتجاه الواقعي في أدبنا أبعد وجودا من مرحلتنا الراهنة، وقد
كان الكشف عن الدوافع والجذور والمواقف بعض ما اهتمت به هذه الدراسة .

ثم تأتي محاولات الذين رفضوا الواقعية ، على صورتها التي انتهت إليها في
فترتهم، وعلى رأسهم فرجينيا وولف وجيمس جويس في إنجلترا ، ومارسيل بروست
في فرنسا ، وهم واضعو أسس القصة النفسية ، وقد سلكوا إليها أسلوب تيار الوعي
معتمدين على قانون التداعي ، إن كان ثمة قانون للتداعي . ولكن أصحاب
هذا الأسلوب لم يرفضوا الواقعية وإن رفضوا تفسيرها الشائع في فترتهم، فرفضوه
هو التعلق بماديات الحياة وتفصيلها السطحية والبارجة . ومن ثم اتخذوا الواقع
النفسي بديلا للواقع الحسي ، فوضعوا الرصد النفسي الدقيق مكان التفاصيل الحسية
الوصفية لظواهر الأشياء ، واهتموا بتاريخ الشخصية وامتدادها في الزمان والمكان
بدلا من المجتمع ، وأحلوا الدلالات النفسية محل الدلالات الاجتماعية، ومن ثم زعموا
أنهم المعبرون عن الواقع الحقيقي ، فليس الإنسان شيئا من الأشياء يمكن تثبيته

فى إطار معين وإدخاله إلى معمل التجارب كما يزعم الواقعيون أو الطبيعيون، ولكنّه كون كبير وعييق، أقلّه يبدو للعيان، وأكثره وأعمقه وأصدقّه ينداح فى عالم الباطن المتمدّ بغير حدود. بل إن آخر صيحات التجديد فى عالم الرواية، كما يعبر عنها «آلان روب جرييه» تزعم أنّها المعبّر عن الواقع الحقيقى بدعوتهما إلى الوجود الشئى؛ أى الاعتراف بالوجود المستقل والمنفصل عن الإنسان لكافةكما فى الكون من أشياء، وأن الروائى الواقعى هو الذى يتمكن من تصوير هذه الأشياء فى وجودها الزمكاني. ويمكن أن يقال إن دعوة «جرييه» ليست فى حقيقتها إلا اتجاها إلى «التسجيل» الذى تميّزت به الواقعية منذ فجرها، وأنّه وضع الاهتمام «بالكان» محل الاهتمام «بالزمان»^(١).

وهكذا سنجد المصطلح نفسه يتطور ويتقبل التفسيرات التى قد تبدو للوهلة الأولى على شىء من التعارض، وهذا التطور هو الذى يطيقه منطق العلم ذاته، سند الواقعية فى نشأتها وإلى اليوم.

وهذه الدراسة «الواقعية فى الرواية العربية: نشأتها وتطورها حتى سنة ١٩٥٢» قد تشير مشكلة عن مشروعية استعمال المصطلحات الغربية، فهذه المذاهب الغربية قد نشأت ونمت ووجدت دواعيها الاجتماعية والثقافية والروحية والسياسية من نظم تلك المجتمعات الغربية وتحددت ملامحها فى أدبهم لا فى أدبنا، فنحن وإن أخذنا بأطراف من هذا المذهب أو ذاك لسنا إلا مقلدين، ومن ثم لا يحقّ لنا استعمال هذه المصطلحات منسوبة إلينا، أو أن ننسب فننا إليها فتحدث عن واقعية عربية أو ما شابه ذلك. وقد يرى فريق من المهتمين أن يعبر عن هذه القضية فى صورة لا تشعّر بالحد المذهبي بقدر ما تشعّر بظهور بعض الملامح أو وجود التأثير والتأثر، كأن يقال: ملامح واقعية فى الرواية العربية، أو الاتجاه الواقعي

(١) لتفاصيل دعوته انظر كتابه: «نحو رواية جديدة».

في الرواية العربية ، وما إلى ذلك من عبارات تتجنب المصطلح *Realism* الذي ظهر وتجد في بيئة خاصة وظروف تاريخية معينة ، وكل هذه الجوانب ليس من الممكن قتلها أو اقتباسها ، ومن ثم يجب أن تتجنب المصطلح المنهبي .

ولكننا رفضنا القول بالمصطلح الجامد ، وقبلناه في معناه العام ، تأميا ومتجددا . ونحن أيضا نتكر أن يكون كتابنا مجرد صدى للأدب الغربية ، وليس ترديدم للتضاي والافتكار النظرية التي كانت محل جدل هناك دليلا على انقمارم وفنائهم فيها وضياح معالم شخصياتهم الفنية . لقد أعجب تيمور بموباسان وتشيكوف ، ولكن إلى أي مدى يمكن اعتباره صورة لأصل ؟ وقرأ محفوظ لأرتولد بنت وتوماس مان ، وقد تشابه اللامح العامة ، ولكن أقدام محفوظ راسعة في الأرض المصرية ، حتى في غروضة وهروبه وحيرته التكنيكية . وإذا كان المذهب الغربي يقوم بدور تقلة الضوء الجلذبة ، فإنه - ظالبا - مجرد منجر لطاقات موجودة قبله عند أدبائنا ، ولو لم يتعرف كتابنا على المذاهب الغربية لانتهاوا من تلقائهم إلى اكتشاف نظائر لها تناسب مجتمهم وتطورهم التاريخي والثقافي . لا صير في الحديث إذا عن واقعية عربية ورومانسية عربية الخ . ولكن هذا القبول - فيما نرى - يرتبط بأدبنا الحديث ، أي الذي ظهر بعد هذه المذاهب في الغرب وتعرف إليها من قريب أو بعيد ، ولن نقره حين يقرن إلى آدابنا القديمة ؛ كأن يتحدث متحدث عن الرومانسية في الشعر الأموي ، متلصبا مادة هذا البحث من أشعار المذريين . وقصص النساك والمتصوفة الخ . والفرق واضح .

ولم يكن الاختيار لموضوع ذي طبيعة أيديولوجية خاصة معنا أننا سنكتف في تناوله عند الوجه الاجتماعي ذي النزعة السياسية ، فليس هذا العمل بالجهد الفني بمعناه الحق ، وإذا فإن الروايات التي سنعرض لها ، سنقوم بدراستها دراسة

فنية على شيء من الاستقصاء ، دون إلحاح على جانب بعينه ، لأنه من الصعب — من وجهة نظر النقد — الزعم بأن الرواية الواقعية ، كل ما فيها واقى . إن قدرات الأديب تتجاوز دائماً حدود المصطلحات ، وضرورات البناء الفني وتقاليد العامة من الصعب أيضاً القول بأنها تتبع مذهباً بذاته ، ومن ثم ستستعصم المناقشة وتستقيم ما أمكن ، حتى تبرز كافة مكونات العمل الفني ، مع مشروعية طرح سؤال عن : ماذا فيه من الواقعية ؟ وما مكانه في التيار الواقى ؟

وارتباط هذه الدراسة بالنشأ والتطور في حدود زمنية معينة ، يعنى رعاية المستمر التاريخى ، وإظهار أثر الماضى فى الحاضر من خلال نمو التجربة الفنية زمنياً وبالممارسة . وكان هذا الاعتبار وراء تقسيم الفترة إلى مرحلتين فى قسمين . ولكننا وقبل أن نبدأ مع الواقعية المربية كان لابد أن نعرف الواقعية كما ظهرت فى مهبها : ما الظروف التى أوجدتها وللإلمام التى اكتسبتها ، والقضايا التى أثارها ، وما موقف نقادنا من هذا كله ؟ وهذه الجوانب وفا بحتمها القسم الأول الذى أرسى الأسس وللقيام بالقياس الضرورية ، وإن لم نسارع إليها مع كل باخرة ، على أسس من القول بالاستقلال النسبى لواقعتنا .

وقد حاولت هذه الدراسة ودون مبالغة أن تربط بين كتابنا وبينائهم فى الآداب الأخرى ، ولم تبخل بالمقارنة التاريخية والفنية ما استدعتها مادة البحث .

وقد توفرت الخاتمة على تأصيل وتمييز خصائص الواقعية المربية على امتدادها الزمنى وتنوعها العرضى . وبذلك تكتمل صورة هذه الدراسة التى نرجو أن تكون قد استطاعت إعطاء هذا الموضوع المتجدد والإلهام بعض ما يستحق من عناية وتقدير .

القِسم الأول

تأصيل الواقعية

أولاً : عصر الواقعية : مكرثاته الفلسفية والعلمية والاجتماعية

يمكن القول بأن الواقعية نتاج لمصر يتجه من العام إلى الخاص أو من الكلّيات إلى الجزئيات . كان يقال عند دارس الفلسفة إن الفيلسوف لا يستحق هذه الصفة إلا إذا كان ذا موقف من نظرية المعرفة ، أو أن له نظريته الخاصة في المعرفة . ولكن آل الأمر مع الطرّاد الزمن وفي عصر النهضة إلى قيام فلسفات ذات نزعة علمية تأبى هذا التعميم ، وتبدأ من الإنسان ، كفرد وكجزء من جماعة ، لتفسر ظواهر حياته وعلاقاته الأرضية أولاً ، وأصبح ينظر إلى «القضايا المطلقة» بكثير من الشك والرفض ، إذ كل شيء قابل للتجربة ، وهو محدود بظروفه الخاصة وبوجوده الزماني والمكاني . وكان من بين الدوافع لمحاربة الكلاسيكية الأدبية أنها تعنى بهذه «المطلقات» وتلجأ إلى التعميم ، وتتجاوز المرحل والخاص والشخصي إلى ما هو مطلق وعام وإنساني مجرد .

وإذا سلمنا بأن المذهب أو الاتجاه هو عطاء العصر في نشاطاته المختلفة، وأن هذه النشاطات تتبادل التأثير والتأثر ، فإنه من الممكن النظر إلى التجديد الديني والتمرد على سلطة الكنيسة ، وكذا الثورة على الأمر الملكي المتحكمة ، ورفض

النظام الإقطاعي والفلسفات التي تبرره ، والآداب التي مثله وتسانده ، على أنها
قسمات عصر يوشك أن يتغلق ، هو عصر الواقعية .

وعلى مستوى التطور الاجتماعي نرى أن الحركة الواقعية قد ارتبطت بمرحلة
نشاط المد الاستعماري ، وحدثت تغييرات اجتماعية هامة وبخاصة في العلاقات
الطبقية كهدى لهذا النشاط . إن العاسة البرجوازيين والفكر البرجوازي
هو الذي ساند الحركة الاستعمارية ودفع إليها كصدر من مصادر الثروة ،
ومتنفس لنوى الطموح الحاد الذين أصبحت بلادهم لا تلسع لتحقيق أحلامهم .
وهذا الخطط كان يقتضى تحويل المجتمعات الزراعية إلى صناعية ، ومنح أفتان
الأرض ومن على شاكلتهم قدرا من الحرية الضرورية لمزاولة الحياة في المدن
الصناعية . على أنه حين نشب الصراع الطبقي بين الرأسمالية والبرجوازية
حاولت الأخيرة أن تضم الطبقة العاملة إلى صفها لترجيح كفتها ، فاضطرت إلى
منحها مزيدا من الحرية كتنظيم النقابات وحق الاقتراع والتنقل بين المدن
التيح . . . كما قام بالثورة الفرنسية أبناء الطبقة الوسطى من المثقفين والموظفين .
ولكن الطبقة العاملة قد بدأت تشعر بذاتها من خلال هذه التنظيمات التي سمح
لها بها من قبل ، وازدياد الثروات في أيدي البرجوازية وتحللها خلقيا أمام مطامعها
وتسلل الوعي السياسي والاجتماعي إلى العمال من دعوات المصلحين والمفكرين
فبدأ مركز الثقل الاجتماعي يتجه إلى الأكر عددا والأقوى تأثيرا في البناء
الاقتصادي للدولة . وكان طبيعيا أن يوجد الأديب الذي يعبر عن هذه الأوضاع
الجديدة ، وأن يفسر رؤيته الخاصة لحركتها ، وأن يستبطن دخالها ، لأنها
صارت مركز القوة ، أو لأن الكاتب نفسه منها ، فع ديمقراطية التعليم
وانتشاره لم تمد الكتابة حرفة الكهنة أو محدودة بتشجيع كبراء الدولة الذين
يبعثون عن مصادر للقضاء على ملهم . وقد تولت أعمال روائية جديدة تصوير

هذه الجوانب من حركة المجتمع الأوربي ، توفر لدراستها ريمون ويليامز في كتابه *Culture and Society* في فصل بعنوان : رواية الصناعات *Industrial Novel* ، ودراسته تركز على روايات أواسط القرن التاسع عشر وما حفلت به من نماذج هاربة أو محطبة أمام الزحف الصناعي، وإبراز شخصية العمال في سميمهم أو حياتهم اليومية البسيطة ، وهذا التطور الاجتماعي كان دافعا كما كان نتيجة لتغييرات في الفكر الفلسفي والاكتشافات العلمية ومناهج البحث ، وأخيراً .. اختلاف موقف الأديب من المجتمع وتعبيره عن روحه وآماله .

وقد قامت الدراسات الفلسفية بمجهود جبارة في تحويل أنظار الباحثين والمفكرين من الاهتمام بالقيميّات والنظريات المجردة إلى معالجة الواقع ومحاولة استلهامه . ويذكر فرنسيس بيكون^(١) (١٦٣٦) كواضع لأسس فلسفة علمية جديدة ، تنهض على منهج من الاستقراء والتجربة ، وهو ما سينادي به على القريب اميل زولا بعد ذلك ، ولكن التأثير يأتي عبر سبينوزا (١٦٧٧) الذي ينص على تأثيره في تكوين منهج واقعي ، إذ أقر التجربة كمنهج واقعي علمي ، سلك طريقه إلى الأدب عند مؤسس الطبيعة الذي قرأ فلسفته^(٢) ، وأيضاً إن عمله في عقل المدسات — وهي طريق للاكتشاف — قريب من هذا المنهج ، نلاحظ من خلو فلسفته من أية نزعة مثالية^(٣) . على أنه يقر مبدعاً علمياً هاماً كبحين

(١) للنظر الواقعي نصيبه من فلسفة أفلاطون القاتلة بعالم للثُل للستقل عن الإدراك . تأتي ، ومن فلسفة أرسطو الداعية إلى محاكاة الطبيعة . ولكننا فضلنا القول في تأثيره المباشر ، والسنوات للثبة بعد إيمانهم هي سنوات الوفاة .

Encyclopedia Britannica Vol 9, p. 526

(٢)

(٣) الدكتور فؤاد زكريا : سبينوزا ص ٩٢

يقرر أن الظواهر الكونية تخضع لقوانين داخلية ، وأن الظواهر الفردية لا تحدث
خبط عشواء ، بل ينبئ أن تكون لها علة تفسرها ؛ وأنه حتى في الحالات التي
لا يستطيع فيها العلم أن يحدد هذه العلة ، لأن تطوره لم يصل إلى ذلك بعد ،
ينبغي من حيث المبدأ الاعتراف بضرورة وجود هذه العلة ، وبضرورة وجود
القانون الذي يحكم العلاقة بين الظواهر وعلمها^(١) ، والأمم من ذلك أنه يعتبر أفعال
الإنسان صادرة عن طبيعته وأنه علة كاملة لها^(٢)

وقد نجد قفزات مادية واضحة في تلك الفترة للبكرة مثل التي نجدها عند
الفيلسوف اللادى الفرنسى دى لامترى (١٧٥١) الذى نشر أصول منهجه في
كتاب أسمائه « التاريخ الطبيعى للنفس » ، وآخر أسمائه « الإنسان آلة » وانتهى
إلى أن تسأل : إذا كان الحيوان يحس ويدرك ويذكر ويضاهى ويحكم ويريد
بفضل تركيبه اللادى ففسب ، فما الباعى لوضع نفس روحية في الانسان وهوياتي
هين تلك الأفعال ، ولا تختلف أفعاله عن أفعال الحيوان إلا بالدرجة ؟ وهكذا
يرد الحياة النفسية إلى الحياة الجسمية بحيث يتكفى تركيب الأعضاء للإدراك ،
وتؤثر البيئة والتذاء والتربية في الزواج ويؤثر للزواج في الخلق^(٣) . وعند
منفسكيو (١٧٥٥) سنجد بواكير الفلسفة الاجتماعية ، إذ أنه يقصر عنايته على
القوانين الوضعية في كتابه « روح القوانين » فيكتفى بأن يحاول الكشف عن
الأسباب الطبيعية لقوانين الوضعية أو « قوانين وضع القوانين » فإنه لا يعتقد
أن المشرع يصدر عن محض إرادته ، وإنما يتأثر بجواب عديدة مثل طبيعة

(١) السابق ص ١٠٩

(٢) تاريخ الفلسفة الحديثة ص ١١٠

(٣) السابق ص ١٨١

الحكومة القائمة والأرض والمناخ والموقع الجغرافي ومساحة البلد ونوع العمل الذى يزاوله السكان وطريقة المعيشة والديانة والعادات ومبلغ الثروة وعدد السكان^(١). وطرح القضية على هذا النحو: أى كيف تؤثر البيئة فى اختيار النظم، أو كيف يؤثر المجتمع فى واضع القوانين، لا نشك فى أنه كان وراء القضية للمكوسة عنها والعلوحة بمد ذلك فى طريق الواقعية عند «تين» على صورة: كيف تؤثر القوانين والنظم فى الإنسان؟

وينادى «روسو» معاصره بديمقراطية متعرفة قائمة على الحق الإنسانى النظرى، فالإنسان فى حقيقته صالح، ومع ذلك فالناس أشرار والمجتمع سيء. وهو يرجع ذلك إلى التربية السيئة والمحيط الاجتماعى القائم على نظم فاسدة. ولقد قدم مفهوماً للحرية — كما يراها — يناسب تطلعات الطبقة المتوسطة، لكنه — فى حينه — كان ثائراً كما كان شعبياً بأفكاره وتنازله عن التعديلات الفلسفية ذات الطبيعة التجريدية^(٢). ومع استهلال القرن التاسع عشر تنشط الدراسات الاجتماعية وتنزل الفلسفة — نهائياً ربما — إلى معالجة الواقع الاجتماعى واستلزامه، ويصبح من المبحث البحث عن نظرية للمعرفة، وربما صار المقياس هو وضع نظرية اجتماعية. ولكن البداية تحافظ بين الفكر النظرى والعلم الذى يوشك أن يصير «يوتوبيا» بالمعنى العام، مع النمو الاجتماعى والطبقى. ودعوة شارل فوربيه (١٨٣٧) أصدق نموذج لهذا اللون، فقد دعا إلى توزيع اجتماعى جديد ينقسم فيه الناس إلى فرق على أسس مهنية حتى لا تتضاءل مكانة الفرد وتغيب عنه علاقته بالمجموع^(٣)، ولكن هذا التطرف لم يكن هو النعمة السائدة، وبهنا هنا أن نشير إلى سان

(١) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة ص ١٨٣

(٢) ج ٥. راندال: تكوين العقل الحديث ج ١ ص ٥٢٩، ٥٣٠

(٣) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٢٩٨

ميمون (١٨٢٥) كنؤس لفسر اجئاعى واقى؁ يهنا لشغصه وقد تنازل عن لقبه الطبقي؁ ولأن أتباعه حاولوا تحقيق دعوته فى مصر وكانوا وراء افتتاح بعض المدارس العلمية والفنية؁ كما كانوا وراء مشروع قناة السويس؁ فضلا عن رأيه المعتد بالجوانب العلمية حتى ليرى تاريخ العلوم هو التاريخ الحقيقى للإنسانية؁ وأخيراً فإنه عند بعض الباحثين قد أثر بنزعته العلمية الاشتراكية فى آراء كارل ماركس^(١). ويمكن إجمال مذهب سان سيمون الاجتماعى فى نظره اجتماعه على أنه يجتاز دور انتقال من حالة سلطان الإنسان على الإنسان إلى حالة سلطان الإنسان على الطبيعة؁ وهذه الحالة الأخيرة؁ أى حالة الإنتاج المتواصل المتزايد هى التى تميز وجدان الطبقة الجديدة التى يضع فيها سان سيمون الصناع والمزارعين والعلماء وأصحاب المصانع والمتاجر والبنوك؛ أى البرجوازية. وهذا الوجدان هو فى جوهره الشعور المتزايد بقيمة الإنتاج واعتباره العامل الأول فى رعد الشعوب؁ كما هاجم الحكومات والطبقات التصلية وقال بإمكان زوالها^(٢)؁ وهو يعطى لكل طبقة من المسكان ما يتفق وفائدتها الحقيقية للمجتمع دون اعتبار للحسب أو المسب أو المركز الاجتماعى؁ ولا يعلو تاريخ الإنسانية أن يكون تاريخ حياة المنصر الإنسانى ككل لا كأفراد؁ أى فزيولوجيا تطورات أعمال مختلفة؁ وعلى هذا فإن سان سيمون يرى أن الصراع من مستلزمات التقدم؛ إلا أنه لا يقول بحتميته؁ ويمكن أن يتم التحول فى النظام الاجتماعى بسلام لو تنفرت نظم الملكية بما تقتضيه الأحوال الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية فى المجتمع^(٣).

(١) الدكتور طلعت عيسى : سان سيمون.

(٢) ت. ب. بوتومور : الطبقات فى المجتمع الحديث ص ٥١ وما بعدها.

(٣) الدكتور طلعت عيسى : سان سيمون ص ٣٩؁ ٤٠؁ ٤٢؁ ٥٠.

ويذكر أوجست كونت (١٨٥٧) كؤسس لفلسفة جديدة كانت ذات تأثير مباشر في الواقعية والطبيعية وهى الفلسفة الوضعية، ويمكن اعتباره أول مفكر يذهب إلى أن علم الاجتماع يجب أن يقيم أسسه بوضوح على علم الحياة، وقال إنه لا بد لكل علم أن يتطور بشكل محدد حتى يدرك القمة في المرحلة الوضعية، وفي علم موحد للجمع له قوانين ثابتة في النمو، وعلى علم الاجتماع الذى هو أرفع العلوم أن يبحث عن أسسه في العلم الذى سبقه مباشرة وهو علم الحياة، فتوانين علم الاجتماع هى الجزء المقابل لقوانين علم الحياة^(١). ويطرد عنده استعمال كلمة «الواقع» فيؤلف في السياسة الواقعية، والفلسفة الواقعية، والروح الواقعى، وهو يقرر أنه في مجال الاحتكام إلى الواقع يدرك العقل امتناع الحصول على معارف مطلقة، ومن ثم يقصر همه على تعرف الظواهر واستكشاف قوانينها وترتيب هذه القوانين من الخاص إلى العام - فضل للملاحظة مع التحليل والاستدلال ويستعاض عن الملل بالقوانين؛ أى للعلاقات المتردية بين الظواهر، فيكون موضوع العلم الإجابة عن سؤال «كيف» لا عن سؤال «لم»؟.

وإذا كان كرت قد لقت الأنظار إلى الاهتمام بالواقع في ذاته وقهاس الظواهر الاجتماعية على الظواهر العلمية، بحاجبة للملاقات والبدء من الجزئيات وملاحظة حركاتها وعلاقاتها، فإن مصاصره جور ستيوارت مل^(١٨٧٣) قد رسم الطريق العلمى الصحيح الذى يجب أن تسلكه مراقبة الظواهر، وهذا الطريق هو «التجريب»، فذهب الحسى التحريبي يرى أن الأفكار آتية كلها من التجربة، ومن ثم فإنه ينكر كل ما لا يقع تحت الإدراك الحسى، ولهذا يصف «مل» اللاشعور بأنه «تغير في الأعصاب لا يصاحبه شعور»، أى أنه

(١) ج. ٥. راندال : تكون العقل الحديث ج ٢ ص ١٧٢

يستطع منه كل عنصر نفسى وورده إلى حالة فسيولوجية . ومن ثم فإنه ينسکر شهادة الوجدان فيقول : إن الوجدان يمی ما أفضل أو أحس ، لاماقد أفضل أو أستطيع أن أفضل . وإذا كان « مل » يقف عند نتائج التجربة الجزئية لاجتماعها فكيف سوغ الاستقراء العلمی وهو استدلال بالجزئى على الكلى ، أى وضع قانون بسبب ما يشاهد من بعض الجزئيات ؟ إله يجیب على ذلك بأننا نتعلم — بالتجربة أيضاً — أن فى الطبيعة نظام تماقب لا ینفیر، وأن كل ظاهرة فهى مسبوقة بأخرى ، فتدعو السابق المطرد علة ، واللاحق للمطرد معلولاً^(١) .

وهكذا بالوضعية والتجريبية فى آخر اللطاف يكتمل الأساس الفلسفى الذى ارتكزت علیه دعوات الواقعيين وأنكارم النظرية ، وقد ظهر الصدى الكامل لهذه الأفكار فى أدب الواقعيين الأوربيين ، ولا بد أن نحاول تنظير هذه الأسس الفلسفية بالاتجاهات الفنية والمنطلقات الفكرية النقدية عند أدباء الواقعية وحقادها . على أن هربرت سبنسر (١٩٠٣) قد أضاف بمد « كونت » إضافة هامة فى محاولة التنظير بین الظواهر الاجتماعية وظواهر علم الحياة ، وقد قال بألية انتطور البيولوجى ، وبذلك یمكن القول بأنه سبق « دارون » إلى نظريته عن أصل الأنواع والانتخاب الطبيعي^(٢) .

ویأتى كارل ماركس (١٨٨٣) فى خاتمة اللطاف بالنسبة للنظريات ذات التأثير الحاسم فى الفلسفة الحديثة بوجهها للادى ، وفى تأكيد الصورة الميكانيكية للعالم ، وفى وضع أساس لاقتصاد جدید قائم على الملكية العامة وإصاف العمال ، أما القول بالحتمية وبالتطور فقد سبق به أوجست كونت

(١) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثه، ٢٢٥-٣٢٩

(٢) السابق : ص ٣٣٨

وقد تقدم ماركس خطوة أبعد في الاستنتاج من حتمية وآلية الظواهر ، إذ آمن بأن يوم الثورة آت لا ريب فيه ، يوم يستولى العمال على أدوات الإنتاج ويديرونها من أجل مصالحهم الخاصة ، فالمجتمع يتطور ويتقدم لا باتجاه الفردية بل باتجاه التعاون الجماعى والاشتراكية . وينتهى ماركس إلى تخيل ما سيأتى حتماً قياساً على ماضى : « إن تطور الصناعة الحديثة يهدم تحت أقدامها ذات الأسس التى على أساسها تنتج البرجوازية وتمتلك الإنتاج ، فما تفتحه البرجوازية إذا هو فوق أى شئ آخر حقا وقبورها ، فسقوطها ونجاح البروليتاريا أمران محتان على السواء » ويلقى راندال على موقف التطورية المادية قائلاً : « إن أهمية هذه الحقيقة ... هى فى أنها الضوء الذى يرينا كيف استطاع الناس إقناع أنفسهم أن عالم الميكانيك المتناهى لم يكن شراً بل خيراً ، وأن الاعتقاد به لا يؤدى إلى اليأس بل بالأحرى إلى الأمل اللامتناهى^(١) » . لن نمجّب حين نجد الواقعية الاشتراكية تستمد تفاؤلاً من فلسفة ماركس العنيفة ، وقد يكون من المبالغة وصف الماركسية بالآلية المادية ، إنها لا تخطو من زعة روحية ، من حيث هى علاج لا غتراب الانسان وتصور مسبق لما يجب أن يكون .

وفى مجال النظريات ذات النزعة العلمية والمختبرات تذكر مؤثرات مباشرة فى الفكر النظرى الواقعى ، وأول هذه المؤثرات وأوضحها نظرية « دارون » (١٨٨٢) عن أصل الأنواع ، وفيها انتهى إلى أن الأنواع الحالية على اختلافها يمكن أن تفسر بأصل واحد أو ببضعة أصول تحت وتكاثر وتفرعت فى زمن مديد بمقتضى قانون الانتخاب الطبيعى أو بقاء الأصلح ، وهو القانون الناتج عن

(١) ج ٥٠ . راندال : تكوين العقل الحديث ج ٢ ص ٣١٤

تنازع البقاء ، وهناك قوانين ثلاثة ثانوية أولها : قانون الملازمة بين الحى والبيئة الخارجية ، وثانيها قانون استعمال الأعضاء أو عدم استعمالها تحت تأثير البيئة أيضا بحيث تنمو الأعضاء أو تضرر أو تظهر أعضاء جديدة تبعا للحاجة ، وثالثها قانون الوراثة وهو يقضى بأن الاختلافات المكتسبة تنتقل إلى الذرية على ما يشاهد فى الانتخاب الصناعى^(١) . وأدلة دارون على نظريته مستخرجة من التوزيع الجغرافى ومن علم الأحافير النباتية والحيوانية ومن علم التشريح المقارن ومن علم الأجنة والبحث فى التوليد التجريبي . وقد أفاد - كما أفاد منه - سبنسر وردد ماركس بعض مقولاته . ولكن الأكثر أهمية بالنسبة لنا أن نظريته أثرت فى النقاد والأدباء الواقعيين كما سنرى فى مكانه . وقد كان كلود برنار دعامة أساسية فى إلهام زولا نظريته العلمية التى حاول تطبيقها فى رواياته ؛ إذ نشر فى سنة ١٨٩٥ كتابه « مقدمة فى الطب التجريبي » . أما بالنسبة للفلسفة فإنها تدين له كإدين دعاء الطبيعية تبعا - بإضافتين : أولاهما منهج التجريب فى ذاته ، وثانيتهما أنه وضع للتجربة أصولا وقواعد جعلت إخضاع الإنسان لها أمرا ممكنا بصورة ما ، وذلك لأن التجربة كأسلوب علمى معروفة قبل برنار ، فالعصر الحديث يؤرخ بإقرار مبدأ التجربة كما عرفنا .

وفى سنة ١٨٩٠ تم اختراع آلة التصوير وأمكن تثبيت الصور التى تلتقط على الورق بأحماض مختلفة ، وقد أثر هذا الاكتشاف فى الأسلوب الذى يجب أن يتبع فى وصف الأشياء ، ونقل صور الحوادث ووصف الأشخاص . وكان الرسام الفرنسى « كوربيه » قد سبق بإدراكه الواقعى لوظائفه الفنون بعامة ، فدعا إلى الواقعية فى الرسم ، وأن على الرسام أن يسجل مشاهداته نتيجة لنظره فى شئون مجتمعه ، وألا يفتى عن ذهنه أن المجتمع هو موضوع الفن ؛ إذ هو

(١) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ص ٢٣٤

تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع . وقد تسالت دعوته إلى الحقل الأدبي من خلال أحد أصدقائه (شافلوري) الذي نشر مجموعة مقالات بعنوان «الواقعية»^(١) ولم تكن آلة التصوير أهم اختراعات تلك الفترة ، إذ توالت مكتشفات آلات القوة والضبط بصورة متتابعة ، فبين عامي ١٨٦٧ ، ١٨٨١ ظهر لأول مرة التليفون ومكبر الصوت والمصباح الكهربائي والحاكي وآله الاحتراق الداخلي وعربة الترام الكهربائية ، وكان التقدم في التصوير واضحا ، وعملت المطبعة المروحية والآلة الكتابية على زيادة سرعة العمل ، ولم يتخلف الحقل الزراعي ونشاط المواصلات عن الاستفادة من نتائج التكنولوجيا الحديثة . ومن ثم تعادلت في تلك الفترة السيطرة المتزايدة للإنسان على بيئته الطبيعية وانتصاراته على الزمن والفناء مع اكتشافاته عن نفسه ، إذ كان مؤلفا دارون حول أصل الأنواع وأصل الإنسان دافعا قويا للدراسة علم الأحياء وتاريخ الأجناس البشرية ، ومع أبحاث جرمجور ميندل (١٨٦٥) حول ميكانيكية الوراثة ومحاولات « جالتون » الذي أكد دورها في التطور العقلي للبشر ، حافظا للعلماء أن يتقوا بالتجربة والملاحظة ، وأن يكفوا نهائيا عن التفكير في عناصر لا وزن لها وعموميات غير محققة كما كان يفعل الفلاسفة للتأملون من قبل ، واتجهوا إلى معالجة مادة الحياة والمواد المكونة لهذه المادة^(٢) .

ويمكن بعد هذا العرض العام الذي وقف عند تأثيرات بعضها أن يحدد بعض النتائج الخاصة التي أدت إليها جهود المفكرين من فلاسفة وعلماء وكافت

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . الفقرة الخاصة بالواقعية والطبيعية .

(٢) ج . براون : المدينة الأوروبية في القرن التاسع عشر ص ١٢١ ، ١٢٣ .

ذات تأثير مباشر في تشكيل فئات العصر الجديد ؛ عصر الواقعية . فهو عصر الثقة بالعلم والتنزيل عليه وتعلق الآمال به ، وهو أيضا عصر الإنسان ، منه يبدأ الفكر والى رفاهيته تهدف المكتشفات ، وتتعب آثاره الدراسات المتنوعة ، وهو أخيراً عصر الطبقات الوسطى والدنيا . وهذه الخطوط الثلاثة يمكن القول بأنها وجهت الدراسات الإنسانية وأثرت فيها أعمق التأثير . وبالنسبة للمعصر الأول حاول كثير من الباحثين أن يخضع الدراسات الإنسانية لناهج البحث العلمي ، كما حاول بعض آخر أن يزيل التفرقة لتقليدية بين العلم التطبيقي والدراسات الإنسانية ، ويستثمر الخوف على مصير الدراسات الإنسانية بزل العلماء عنها ؛ لأن الفجوة بين الفرعين أخذت في الاتساع ، ويشير إلى أن وجود جسر بين العلم والإنسانيات ضرورة عصرية (١) .

وبالنسبة للمعصر الثاني فإن مرحلة من التاريخ لم تشهد مثل هذا العدد الضخم من النظريات والمكتشفات التي تدور حول الإنسان بأن يكون هو موضوعها أو هدفها أو تبدأ به ، كما شهد هذا المعصر الذي تبلور فيه الفكر الواقعي ، وقد ترك التفسير في التوزيع الطبقي — وهذا ما يخضع المعصر الثالث — آثاره على النظريات السياسية والاقتصادية ، كما ترك آثاره على معجهاات الدراسات الإنسانية .

فالانطباع العام أنه عصر العلم وعصر المجتمع وعصر المادية ، وعصر طبقات السنع في الوقت نفسه . وقد كانت « الواقعية » النتاج التلقائي لهذا المعصر .

من خلال الصفحات السابقة يمكن تحديد هذه الركائز المحددة ، فإحلال التجربة والملاحظة محل الفكر والتخيل نجده ممثلاً من يكون إلى أوجست كروت

(١) ج ساراتون : تاريخ العلم والانسية الجديدة ص ١٢١ — ١٢٥ .

وستيارات مل ومنهم إلى كلود برنار على المستوى التطبيقى ، ونجد محاولة إخضاع السلوك البشرى لقوانين علمية تنقسم بالخصيصة والاطراد عند سينوزا ومنفسكيو^(١) . كما نجد محاولة تقسيم الطبقات على أساس من قيمتها فى حقل الإنتاج يشغل لامترى وشارل فوربيه وسان سيون واستر الأمر بالنظرية عند ماركس .

ونجد الاهتمام بالدوافع وعدم عزل الفرد عن إطاره الاجتماعى عند سينوزا وروسو . كما نجد عند سبنسر النظرية الجديدة للزمن بمجمله جزءا لا يتفصل من محتوى التجربة ، ولم يعد مساره خارجا عنها أو مجرد غلاف لها ، فضلا عن أنه مكون من جزئيات يدفع كل منها بتأثيره فيها يقبمه من جزئيات . وخلاصة الأمر أن هناك « علما » لكل نشاط بشرى حتى فى عمل الحب^(٢) .

وقبل أن نغضى عن هذه الصورة العامة التى حاولنا رسم خطوطها الرئيسية إلى تأثيرها المباشر فى النقاد الواقعيين والأدباء الواقعيين ، نحب أن نوضح قطعتين : أولا هما به إليها « جفرى برون » ويمكن استنتاجها من استعادة التواريخ التى التى أثبتناها وراء كل علم من أعلام الفكر والعلم والفلسفة فى تلك الفترة التى تحدث عنها ، فن الواضح أن يسكون متقدم جدا ، وأن منفسكيو وروسو كانوا وراء الحركة الرومانسية أكثر مما كانوا وراء الواقعية ، كما أن الحركة الصناعية قد عاصرت الرومانسية أيضا ، وهنا يقبدر سؤال أو تساؤل : إذا كانت تلك هى تعليقات ظهور الحركة الواقعية فلماذا تأخرت ليقوم ماركس ودارون وبرنار بخلق السبيل المباشر ، مع أن دورهم فى همفليس أكثر من استمرار متطور بدرجة

(١) وجاءت قوانين نيوتن المادية الميكانيكية ذات التأثير الحتمى لتؤكد هذه النزعة .

The story of the World, « Literature. p : 410

(٢)

ما الجهد ساجيهم؟ يشير برون إلى تأخر تأثير الاختراعات الجديدة في الأمور الأدبية، مما أدى إلى لون من الانقسام في العقلية الأوروبية مع مطلع القرن التاسع عشر إذ فشل العلم في الاستحواذ على الخيال الشعبي، ومن ثم سيطرت الرومانسية على الآداب والفنون. وكانت البرامج المثالية في السياسة من آثار هذا الانقسام، كما كان فشل ثورة ١٨٤٨ إيذاناً بانتهاء عصر للمثالية والرومانسية السياسية والإصلاحية والأدبية أيضاً^(١). أما ثاني النقطة فقد نبه إليها «راندال» في صورة تمحفظ جدير بالتسجيل، فقد ألح علماء النفس والاجتماع على فكرة التنظير بين القوانين الاجتماعية وقوانين علم الحياة، ومحاولة إخضاعها لأسس ومنهج موحد. ولكن هل أفادت العلوم الاجتماعية من هذا الربط أو التنظير؟ يرى «راندال» أن الطرق والمفاهيم التي استفادت العلوم الاجتماعية من علم الحياة أدخلت إلى علم الإنسان من الإبهام بقدر ما أدخلت من التوضيح، فالقائبة بالعضوية أبعدت أنظار الناس عن دراسة المجتمع الحقيقي دراسة مثمرة، والقائون بالانتخاب الطبيعي ألقوا رداء من الظلام على النواحي الهامة لاختلاف النمو الاجتماعي عن النمو الطبيعي، وأدت الطريقة للقارنة إلى تشويه الحقائق وتزويرها. وكان لابد من بذل جهد كبير في هذا أنصاف الحقائق الخاطئة العارمة هذه، حتى أن تقدم العلوم الاجتماعية في الجليل الأخير كان إلى حد كبير عبارة عن دحض للنظريات الكبيرة المستوحاة من التطور الدارويني^(٢). وقد لا يعطينا كثيراً أن نتعقب النظريات التي أسهمت في تأسيس المدرسة الواقعية حين تتمش بها السبل تطبيقاً على العلوم الاجتماعية، ولكنها ستعطينا كثيراً حين نجد النقد نفسه يوجه

(١) المدينة الأوروبية في القرن التاسع عشر ص ٦٠ - ٦٣.

(٢) ج ٥٠. راندال: تسكين العقل الحديث ص ١٧٤.

إلى تطبيقاتها الأدبية . إن تعقيب « راندال » يكاد يوجه بحرفيته إلى روايات زولا التي زعم لها الصلابة العلمية . إنها أيضا لا تزيد عن كونها تقدم أنصاف حقائق تحتاج إلى إكمال .

ثانيا : التأثير من الداخل :

ومن الطبيعي أن يكون التعريف بالرومانسية باب الحديث عن الواقعية ؛ لأن الرومانسية هي المذهب الفني الذي ساد قبل الواقعية ، وحلها جنيئا ومهد لها طريق القبول عند الكاتب والقارىء . والرومانسية تظلم كثيرا من الدارسين الأوربيين — كما سنرى — وبخاصة حين توضع في مقابل الواقعية ، فهي أدب الحرب ، والفردية ، والشاعر المريضة ، والاستقراطية المتضخمة للملل تداويه بأحلام اليقظة ومغامرات الخيال . ويساعد على هذا الضباب الذي يغلف مفهوم الرومانسية أنها استمرت لفترة طويلة ، فأتيج لكثير من ذوى القصور الفني والانحراف النفسى أن يحموا بها ، فن الحق ما نلاحظه « موسوعة الأدب العالمى » من اعتبار الرومانسية مصطلحا شاملا لسدد كبير من الاتجاهات نحو التفسير ، وهى اتجاهات تتباين في أوقاتها وأما كتبها ودعاتها ، وتنتدرج من مجرد بحث عن نواح جديدة في نطاق الإطار القديم للتقاليد إلى الثورة الصريحة على هذا الإطار نفسه . ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات بصورة عامة تبعا لموضوعاتها ومواقفها وأشكالها ، فموضوعاتها تشمل المناظر والثقافة في غير البلاد الكلاسيكية ، والمصور الوسطى والماضى القومى ، والألوان المحلية الشاذة والخصوصيات بدلا من العموميات ، والطبيعة — وخاصة في صورتها العنيفة التي لم تمسها يد إنسان — كخبرة شخصية مباشرة ، والمسيحية ، والفلسفة المثالية ، والعناصر المخارقة ، والليل ، والموت والمخزائب ، والقبور ، وما له صلة بالجرائم المريعة والأمو

الشيطنية والأحلام واللاوعي . وأكثر المواقف تشيلا وإيضاحا للرومانسية هو الفردية ؛ فالبطل الرومانسى إما أن يكون إنسانا لا يفكر إلا فى ذاته، ينتهيه الحزن والملل ، وإما أن يكون نائرا هائجا ضد المجتمع ، ولكنه على أى حال يلفه الغموض . أما من حيث طريقة التعبير فإن الرومانسية تطالب بالتححرر من القواعد والتقليد ، وتؤكد أهمية التفاني والفنانية ، كما أنها تميل إلى خلط الحواس . وينتهى التعريف بالرومانسية إلى القول بأنه ليس من الممكن أن تنطبق كل هذه السمات معا على أى أدب قومى ، أو أدب أية فترة أو أعمال أى كاتب . وهذا حق إلى حد كبير ؛ لأن الكاتب ، أى كاتب ، لا يستطيع أن يستوعب حركة أدبية أسهم فى بنائها المعصر كله ، وأن يخضع أدبه لتوابعها إخضاعا ، كما أن المذهب الأدبى أيضا سيمر دائما عن الإحاطة بالكاتب ، الذى لا بد أن يخضع قدراته عن ضيق المصطلحات ومحدوديتها .

وعلى أى حال فإن هذه الملامح التى أوردتها الموسوعة هى التى تدور حول الرومانسية ، فإذا كان الأمر كذلك فمن الحق القول بأن الرومانسية باعتبارها الروح الذى يسرى فى العمل الفنى يمكن أن نجد لها فى أى عصر من العصور^(١) ومن الحق كذلك أنها ليست هربا من الحقيقة بل تنقيح لها وتعديل ، وشاعرها ليس أذن من غيره من الشعراء فى قوة الإرادة الشعرية التى ينتصر بها فى معركة الصورة^(٢) . ومن الحق أيضا أنها ثورة شاملة ، زلزلت كل ما استقر فى المجتمع من عقائد وأفكار لأمير لها ، وأخضعت كل شئ للتساؤل ، وبذلك ساعدت فى نشر العدل الاجتماعى وهدم الطبقات الطبقية ، وبسرت

(١) الموسوعة العربية لليسرة ص ٩٠٠

(٢) الدكتور لطفى عبد البديع : الشعر والمثنة ص ١٣١

طريق الطبقة الوسطى لتمك مقاليدها ، فكانت الرومانسية ذات طابع إنسانى وشعبى ماعاً^(١) . وهذه المعانى الإيجابية القوية هى التى تتبادر إلى الخاطر ، حين يكون الحكم صادراً عن قراءة آثار الرومانسيين الكبار مثل روسو وهوو و أفرى دى فىنى ، و غيرهم .

و حين تغير العصر فى صورته الاجتماعية والعلمية وأصبح يتطلب أسلوباً آخر يرضى حاجاته الجديدة ، كانت الواقعية معنى من معانى استمرار الرومانسية بمخاطبها على ماصح وقوى من عناصرها ، مع تطويره وتأصيله ، أكثر مما هى رفض لها . وإن ظهرت الواقعية فى صورة الرفض للرومانسية ، فإن ذلك يرجع إلى انحراف الحركة الرومانسية فى منتصف القرن التاسع عشر ، وهذا ما يبرر لنا معالجة الواقعية كظاهرة متميزة ، كملامة على عصر خاص ، ذات ملامح خاصة .

على أنه من الخطأ أن يظن بأن الأعمال الأدبية مجرد صدى لأنكار الفلاسفة وشعارات دعاة الإصلاح الاجتماعى أو أنها تقوم بنقل الأفكار العلمية إلى لغة الفن وقدرته التصويرية . إن تصور جهود الأدباء على أنها «عربة النهاية» فى قطار طويل تصور ظالم ؛ فكثيراً ما يسبق الأدب أفكار عصره العلمية والاجتماعية ، بل لقد كانت أعمال أدبية بعضها ملهمة للفلاسفة والعلماء ودعاة الإصلاح وأصحاب النظريات النفسية ، فضلاً عن أن الأدب يتمتع بحياة ذاتية دينامية تنشط بالتفاعل الداخلى وتستمد قوتها من قدرتها الجدلية والنزاعة إلى النمو من خلال تأثير الماضى فى الحاضر ، كما تتأثر وتنشط بمعطيات الحياة العامة ، ومن ثم لا يمكن إغفال الحياة الأدبية ونموها من الداخل

(١) الدكتور د محمد غنىمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٦ ، ٣٧

ولهذا منجد الانتقال يتم تدريجياً من سيادة مبادئ فنية إلى مبادئ أخرى
تفاربها دون أن تكون عكسها تماماً ، لأنها استبقت منها ما هو صالح .
و بذاك نفسه — وهو يعد من طلائع الواقعيين — يعتبره جوستاف
لانسون خطوة الانتقال بين الرومانسية والواقعية ^(١)

ومشكلة الأديب « بين بين » تؤكد من وجه آخر ما رأينا من تـموج
الحركة الأدبية وتصف الفصل بين المؤثرات فيها أو إيجاد فاصل قاطع بين مذهب
ومذهب ، وهذا الأديب موجود في تاريخ كل أدب قريبا . ورأى « لانسون »
في بـذاك نجد له شيئا في موقف النقد الروسي من « جوجول » وهو معاصر
لهـذاك أيضا ، وكلمات يانكولا فرين ^(٢) عنه تـضمه في الإطار نفسه الذي
وضع فيه « بـذاك » بفـل « لانسون » فهو إذ يلحق بوالتر سكوت حين يكتب
« أسـمات قرب قرية ديكانكا » و « تاراس بولبا » فإنه من « اللطف » بعد
زعـيا للواقعية الروسية ، ويتأكد ذلك حين يكتب « النفوس اللينة » وبصر
أكبر النقاد الروس في عصره « بيلنسكي » على إسماء جوجول إلى الواقعية
الخالصة أو مزوجة بالطبيعية ، ولكن « لافـرن » لا يرى ذلك صوابا . وأدبنا
الروائي نجيب محفوظ ظل لسنوات حيس الرومانسية كما سنرى ، وأوغـل
في الواقعية ما شاء ، لكن أمـشاجا من نزعتـه القديمة ظلت عالقة بـه ، بل لقد سادت
للظهور بوضوح أكثر في نتاجه للتأخر حين بدأ الرمز يتسلل إلى واقعيته الصريحة
التقليدية ، ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لـتيمور أو محمد فريد أبو حديد .
وهكذا يمكن أن تترادف الأمثلة لتؤكد الظاهرة البـالة بأن الحياة الأدبية تتمتع

(١) تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٢٣٦ — ٢٣٩

(٢) تعرف بالرواية الروسية ص ٣٩ — ٥٠ وانظر أيضاً المدينة الاوربية ص ١٢٦

بإستغلال غير خادع ، وأن المجتمع حين يتغير في طبقاته وأفكاره ومثله لا يحرك
يداً سحرية ليترك انطباعاته القوية على الحياة الأدبية ، وإنما هو يؤثر فيها
كما يؤثر الطعام في الجسم الصحيح للوجود من قبل الطعام وللمتغير على هيئته
من بعده ، وإذا أفاد منه فإنه يبنى منه خلاياه للنسجة مع شكله ، للقطوعة الشبه
تماماً أو تكاد بتفاصيلها الأولى .

ومن أهم العناصر الواقعية التي غطت عليها الحركة الرومانسية أنف
الرومانسية دعت إلى العناية بالحقائق المادية للموسم سواء كان الأدب شعراً
أم نثراً ، كما رأت أن الشعر الإبداعى حرى بأن يطرق للوضوعات المادية
المألوفة وأن يسميها بأسمائها الحقيقية ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ،
وأن يمثل العمل الفنى الحياة الواقعية كما كانت في العصر الذى يصوره^(١) . وإذا
كانت الثورة الفرنسية إحدى وأهم دوافع إنعاش الاتجاه الرومانسى فإنها —
من وجه آخر — بقضائها على الإقطاعية سجلت — كما تقول دائرة المعارف —
بحرية وفكر وبوهيمية الفنان ، وأثرت أيضاً بتوسيع نظريات اليوتوبيا الاشتراكية
من باييف إلى ماركس ، وأثارت من جديد قضية المساواة بين الرجل والمرأة
في الحقوق وفي تقسيم دائرة المعارف . حركات الرومانسية تركز الاهتمام على
ما تسببه بالمرحلة الثالثة التي تبدأ حوالى سنة ١٨٣٠ أى عقب صدور « مقفلة
كرومويل » التي قن فيها هوجو لمذهب الجديد ، وتربط بين هذا العلم وماتسميه
بالواقعية الرومانسية في المسرح والرواية ، وتكشف عن الارتباط الدقيق بين
الرومانسية والتحررية السياسية والاشتراكية في تلك الفترة^(٢) .

(١) عمر النسوى : السرجية ص ١٩٧ — ١٩٨

Ancyclopedia Britannica Vol/q P: 560-562

(٢)

وقد أثرت الرومانسية في الواقعية من وجه آخر ، فعرف أن « مدام دي ستال » وهي توضع بين مؤسسي الرومانسية الفرنسية — قد أدخلت إلى فرنسا المبدأ الألماني القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع في كتابها « الأدب في علاقته بالنظم الاجتماعية » الذي صدر سنة ١٨٠٠ ، وقد أثر هذا الكتاب بدوره في نقاد يوضعون في مكان التأثير المباشر في تأسيس فن وفكر واقعي وأهمهم سانت بييف في دعوته إلى نقد أدبي قائم على السيرة الثانية للأدب « وتين » في دعوته إلى نقد أدبي قائم على أصول علم الاجتماع^(١) . وقد لا يوافق بعض كتاب الواقعية كما سنرى على آراء جزئية لبعض هؤلاء النقاد ، ولكن هذا لا يمنع أنهم هيئوا الفكر الأدبي العام لتقبل الواقعية وأقروا مناهجها . وإذا قرأنا عبارة مدام دي ستال : « إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التعارض أو التشابه الفكري بين الأمم ، وقد يرجع إلى البيئة كذلك شيء » من هذا الاختلاف ، ولكن التربة السامة للطبقات الأولى في المجتمع هي دائماً ولادة النظم السياسية القائمة ، والحكومة مركز مصالح الناس ، والأفكار والمعادن تتبع تيار المصالح^(٢) ، فإننا نكاد نقرب من النظرية الواقعية ، بل إن الفلسفة التي قادت بلاك إلى نهجه الروائي لا تختلف عن هذا المبدأ في شيء ، فالإنسان — في رأيه — نتاج المجتمع ، وهو دائماً تحرك مصالحه وتتعمق فيه غرائزه الاجتماعية والفردية . ويظل الفارق الأساسي قائماً في القوة الكبرى التي قلنسها الواقعيون من « حياد الأدب » ، على حين ظلت مدام دي ستال تنظر إلى الأدب على أنه ذو طابع فردي .

(١) م . هابن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٢٥ — ٢٦ .

(٢) دكتور محمد خميسي هلال : الادب للقانون ص ٤١ .

قد يبدو من الصعب أن نضع سانت ييف هنا بين قواد الأديب ودارسيه الذين أتاحوا للواقعية أن تتأصل وتستقر، لأنه عاش في صميم العصر الرومانسى (١٨٦٩) وصداقه لسكرتور هوجو أمر معروف، ودراسته لثن شانويريان وجماعته تؤكد صلته الأدبية بمصره، لكنه مستعداً من تيار العصر العام الذى سيطرت عليه الثقة بالعلم ومحاولة التنظير بين العلوم البحتة والدراسات الإنسانية ومستعداً أيضاً من طيبة دراساته إذ بدأ بدراسة الطب، قد انتهى إلى القول بتاريخ طبيعى لقضايا السكر، فىرى أن كل كاتب ينتهى إلى نوع خاص من التفكير، يكشف عنه استقصاء طبائع القول فى الأدب الذى ينتهى إليه، ويدهو سانت ييف إلى قد يقوم على أساس من الملاحظة للوضعية. أما الأساس الذى دعا إليه فى نظريته النقدية، فهو أن يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وأسرته، وعصره وثقافته ويثته الأولى وأصعابه الأديين وبجأحه الأول وأول لحظة بدأ عندها يحطم، وخصائص جسده وعقله وبخاصة نواحي ضمته^(١). وهذا النقد الذى يقوم على إحياء الميزة الشخصية للكاتب يبدأ من جمع الحقائق ولا يخط حرفاً حتى يستوفيهها. وبالقول قد قاد هذا النهج النقدى مبكره « إلى دراسة مسببة لحيوات أهل الأدب ابتداء من للظهر الجسمانى إلى أدق التفاهة التى تملأ حياتهم اليومية^(٢) ». وسنطرح جانباً الوجه الشخصى لسانت ييف غنيا يزعم من أنه كان يضع منتمته تحت ستار من النزعة العلمية^(٣) فالذى يبيننا أن اهتمامه بالحياة الشخصية للكاتب، وبناء منهجه النقدى على للملاحظات

(١) س. هايمن : النقد الادبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٢٦

(٢) السابق ص ٢٠٧

(٣) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى ج ٢ ص ٣٨٥

الواقعية والمأبرة ، والاهتمام بالجسم والعقل مما ، وترصد نواحي الضعف خاصة ،
يوشك أن يضعنا — على المستوى التطبيقي — أمام بزالك وزولا وأمثالهما .
ويتحدث « لانسون » عن « نين » مفرقا بين اقتناعه — نين — بأنه
يطبق الطريقة التجريبية في نقده ، وهى الطريقة العلمية الوحيدة في نظره ، واعتباره
للفكر النظري للمذهب الطبيعي ، وللأدب ذى النزعات أو المزاعم العلمية
على وجه المزموم .

ويذكر « لانسون » أن تأثيره كان كبيرا جداً ابتداء من سنة ١٨٦٥
تقريباً (١) . ونظريته النقدية تقوم على ثلاث دعائم متماسكة يترتب بعضها على
بعض كالفكرات الهندسية ففي رأى نين توجد ثلاثة أشياء عامة تحدد الأدب
والفن وهى « الجنس » و « البيئة » (الطبيعية والسياسية والاجتماعية)
و « العصر » (آثار التقدم السابق ، وقوة الدفع التى تصافى قلة أو كثرة ، تبعاً
للسرعة المكتسبة من تطور المجتمع) فليست للمشكلة هناسوى مشكلة ميكانيكية
(حركية) كما هى : الحال فى أى موطن آخر ، فالنتيجة الكلية مركب كللى محدد
تمهيداً تاماً بمقدار واتجاه القوى التى تؤدى إليه (٢) ، وقد نلح فى القول بهذه
الركائز الثلاث آثار الفلسفة الميغيلية ، ولكنه يكون أكثر تأكيلاً للنزاع
الواقعيين حين يقول فى مقدمته دراسته : « تاريخ الأدب الإنجليزى » : « حينما
تنظر بينيك الرجل الظاهر ، ما الذى تبحث عنه؟ الرجل غير الظاهر ، فالكلمات
التي تدخل أذنك والإشارات وحركات الرأس ولللابس التى يرتديها والأهمل
والأفصال التى يقوم بها من كل لون هى مجرد تعبيرات ، وهى آخر ينكشف

(١) السابق ص ٣٨٧ — ٣٨٨

(٢) السابق ص ٣٩٨

خلفها ، وهذا الشيء هو الروح ، فالرجل الداخلى يكن ويمتحن خلف الرجل الخارجى ، والثانى يكشف عن الأول^(١) . . » وهذه الفقرة على جانب كبير من الأهمية ، لأنها أكدت الصلة التى لا تنقسم بين الظاهر الحسى والباطن النفسى أو الروحى ، وهذا الاهتمام بالظاهر وانخاذه دليلا هاديا إلى الباطن أو تفسير هذا الباطن على أساس منه كان من أخطر مكتشفات الحركة الواقعية^(٢) .

وتبلغ محاولة إخضاع النقد الأدبى للنظريات العلمية أعلى مد أنيخ لما على يد بروتيير الناقد الفرنسى والمؤرخ الأدبى ، بإصداره كتاب « تطور الأنواع الأدبية » سنة ١٨٩٠ ، وقد حاول أن يقدم فى تاريخ الأدب عملا مسايوا لأصل الأنواع الذى كتبه « دارون » تتطور فيه الأشكال الأدبية من البساطة إلى التركيب ، فتولد وتتفرع وتتصل ثم تصل كمال النضج وتموت ، على حين نبى الأشكال الناشئة إذا أحسن تكييفها . وبهذه المحاولة على يد بروتيير يصبح الشكل الأدبى عضوانيا يتطور بفراة بمزج صاحبها ، بل يتحقق حقيقة فى مصير نفسه . وقد سعى النقاد الذين حاولوا رد كل أدب إلى ساقية المشابهين « بالتساين الأدبيين » وهم كثر فى الأدب المختلفة ، ولكن بروتيير وصل فى هذا الأسلوب إلى أقصى درجات التوفيق^(٣) .

ونحب أن نؤكد هنا نقطتين لا بد منهما لقبول القول بتأثير محاولات النقد العلمى على تأصيل الحركة الواقعية ، وما نزعهم من أن التأثير الذى صنعتته الحركة الأدبية داخليا كان أقوى من التأثيرات الأخرى الوافدة من الفكر الفلسفى

(١) من مقال لعل آدم ، الثقافة ، ١٤/٢/١٩٤٩

(٢) عمر السوق : للسرحة ص ٢٠٠

(٣) هاين : النقد الادبى ومدارسه الحديثة ج ١ ص ١٧٠ — ج ٢ ص ٨٦

أول الاكتشافات العلمية . النقطة الأولى : أن هؤلاء النقاد من ساءت يئف إلى بروتيتير لم يكتروا يبحون في طيبة أسلوب التناول الأدبي أو مناهج الأدباء ومحاكي تجاربهم ، قدر ما كانوا يبحون عن منهج في النقد يتغدون أساسه من الكاتب أو الكتاب أو منها معا ، ولكنه لم يكن يلتفت كثيراً إلى الدراسة التحليلية التفصيلية التي تفت بالتطبيق عند حمل في بيته لتقوم أسلوبه . كان البدء من « النظرية » يفرهم . وهذا فيما يبدو من فعل العصر الذي يمكن أن يقال عنه أيضاً إنه عصر النظريات . ولكن على الرغم من زعمنا أن أبحاث هذا الرميل أدخل في باب النقد النظري ، وأنها بذلك تكون أمام النظرة العاجلة أقل تأثيراً في فن الكتاب ، فإننا نرى أن هذه الأبحاث ذاتها قد أثرت في أدباء العصر اللاحقين من حيث أفنتهم بأنه لا خير في اقتباس النظريات العلمية الخالصة ومحاولة تطبيقها في مجالات الإبداع^(١) ، فإذا ما حاول بروتيتير أن يقتفي آثار دارون في دراساته الأدبية فإنه تلقائياً يكون قد أحل زولاً أن يفيد منها أدبياً في بناء عمله الروائي ، فالصلة بين النقد والإبداع الفني أقرب منها بين هذا الأخير والبحوث الطبيعية . ويؤكد هذا الذي زاء أننا لا نجد أدبياً — على التقريب — يناقش نظرية فلسفية أو علمية في ذاتها ، ولكننا نجد يناقش ويلحاح فاقداً أخذ بها .

وهذا هو الموقف الطبيعي والمتنظر ، وبذلك نستطيع أن نقول إن تأثير النظريات العلمية في بزاك وفولير وزولا ومواسات وغيرهم من أدباء الواقعية والطبيعية إنما جاء الإقناع به من طريق إقناع النقاد أولاً ومحاولة إخضاع مناهجهم

(١) بلا-ظ Huxley أن الخيال في الرواية يقوم بدور الفرض العلمي في التجربة

Shipley : Dictionary of Literary Terms

راجع

النقدية لهذه النظريات، وتقول أيضاً إن بحوث النقاد وإن جمعت أشخاص المؤلفين موضع بحثها، فإن إيماء التهيج واضح، وأثره قد لا ينكر في تأكيد أسلوب عام لتصوير الشخصية. إن أسلوب سانت ييف في الكشف عن ذات الأديب هو نفسه تقريباً أسلوب بلزاك في تصوير الشخصية الروائية، وكذلك دعوة تين إلى للملاحظة الحسية لشخص الأديب، واعتبار هذه السمات الفاعلة ذات مدلولات عقلية وفسية وروحية، نجدتها قد طبقت روائياً عند بلزاك أيضاً، والقول بدوام الجنس والبيئة والمصر، ومحاولة تطويع التاريخ الأدبي لفكرة أصل الأنواع، قد أفاد منها زولا ومدرسته إلى أقصى حد.

أما النقطة الثانية: فهي أن أدباء الواقعية مع ادعاء اتهم العلمية ونزعتهم المحايدة في رصد التجارب والتعبير عنها، لم يكونوا دائماً على وفاق مع النقاد الذين يصحكون في الإطار ذاته، نعى أولئك الذين حاولوا إخضاع مناهجهم في النقد لتساير حقائق العلم وبحوث الفلسفة ونظريات الاجتماع. وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن التأثير الأقوى — سلباً وإيجاباً — بالنظريات العلمية إنما جاء من طريق النقاد، ويؤكد من وجه آخر استقلال الحياة الأدبية نسبياً. وما هوذا فلويد يكشف جانب التصور في نظرية «تين» فيقول في إحدى رسائله: «في الفن شيء آخر إلى جانب البيئة التي نما فيها، وللوروث الفيزيولوجي عند الفنان، فكل هذه القاعدة تستطيع أن تحسر مظاهر التسلل والمشاركة، ولكنك لا تستطيع تفسير الفردية، أي الحقيقة التي تجمل من الفنان هذا الشخص لا ذلك، فهذه الطريقة إذا تسقط «الموهبة» من اعتبارها ولا محالة، ويصبح أروع ما ينتج الفنان لا معنى له إلا من حيث هو وثيقه تاريخية، هذه هي الطريقة النقدية القديمة عيناها

التي انتهجها «لاهارب» ثم پشت من جديد ، قد كان الناس يعتقدون أن الأدب شيء شخصي وأن الكتب سقطت من السماء مثل الشهب ، أما اليوم فهم ينكرون أن يكون للإرادة والمطلق وجود بالفضل . ويحيل إلى أن الحقيقة تقع بين هذين الطرفين ، كما كتب فلوير إلى جورج صائد يقول : كان الناقدين في زمن لاهارب نعوين وفي أيام سانت بيث وتيف مؤرخين ، فتى يصحون فنانيين حقاً وصدقاً^(١) . وهذا النقد الذي وجهه فلوير للإدعاءات العلمية وإنكار المنصر الشخصي في الإبداع الفني قد وجد تطبيقه العملي في رأسته « مدام بوفاري » فهي ترفض بشدة أن تكون مجرد تاريخ أخلاقي على نحو ما كان بلزاك يريد برواياته ، ولم تتخل عن طابع شخص مبدعها ، إلى أن أتاحت له أن يقول : « أنامدام بوفاري » وقد فسرت هذه العبارة الاعترافية لاهي أساس أنه وضع أراءه وأفكاره في شخص « إيما » وإعما . على أساس من التنظير في الخبرة بين الواقعي والتخييل ، كذلك كانت « إيما بوفاري » وكذلك كان « فلوير » في بحثه عن أسلوب جديد . ولا يفهم من دعوته النقد إلى أن يصبحوا فنانيين حقاً أنه يستنكر الأسلوب العلمي ، فانه يدعو إليه صراحة ؛ ويراها متمثلاً في الحيدة المطلقة : « ألم يمن بعد الوقت لإدخال المدالة إلى مجال الفن ؟ »^(٢) ويشير Maoy إلى أن حقمية السلوك التي اكتشفها نين تمير عن تسليم كيثيب لله في صياغة أخلاق البشر مداركهم ، وبهذا تأكد الاتجاه السوداوي المتشائم الذي غلب على الرومانسية ، ولكنه ينكر أن تكون تشاؤمية تبن النابعة من جبرية السلوك عنده قد افردت بالتأثير على من شاركه موقفه السوداوي وبخاصة بلزاك وفلوير وزولا وموباسان . فإلى انتشار نظريته في حينها نجد أن هؤلاء الكتاب قد تأثروا أيضاً بالجو القبيح الذي

(١) س . هابن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج ١ ص ٣٦ — ٣٧

(٢) ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٢٥٥

على أن تحفظا نجد هنا مكانه فرق فيه بين تشاؤم الرومانسيين والواقعيين؟
فالتشاؤم الرومانسى ينبع من موقف فردى وإحساس انمزالى، ويعبر عن سلوك
هروبى وتمرد يائس، وعلى العكس من ذلك تماما تشاؤم الواقعيين. إن اتساع
اللوحة بمرض المجتمع وبطول جيل أو أجيال وبعمق البحث فى تحليل السلوك
وكشف دوافعه النفسية، كان هو السبب المستتر والدائم لهذا التشاؤم الذى صعبهم
لفترة طويلة.

ثالثا : الواقعية والطبيعية

وهناك صعوبة تخص الواقعية تتمثل فى ذلك التداخل، الذى أوشك أن
يصير تقليديا، بينها وبين الطبيعية، فإذا أضغنا إغسراء لفظ الواقع، وسهولة
الاعتماد عليه، وظن السهولة فى تفسيره وتحديد، فإن ذلك يمثل مشكلة لا يستهان
بها. ويلاحظ «الدكتور مندور» هذا التداخل والاضطراب من خلال قراءاته
للقناد العرب خاصة، فالأدب الواقعى يفهم منه أحيانا أنهم يقصدون به الأدب
الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله لا على صور الخيال وتهاويله، وهو بهذا
المعنى يعارض الأدب الرومانسى. وأحيانا أخرى يفهم منه معنى الأدب الذى يستقى
مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله، وهو بهذا المعنى يعارض
أدب الأبراج العاجية، أى أرسقراطية الفكر والخيال. وقد يفهم منه أنه
الأدب الموضوعى، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعى.
وهذا المفهوم الأخير — فى رأيه — يسلم إلى المفهوم الاشتراكى للواقعية «حيث
نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية إلى تناول الأدب لمشاكل

الجنوع ومظاهر البؤس والفاقة التي تبرز تحتها طبقات الشعب العاملة يسواعدها أو بقولها ، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى». ثم يقرر الدكتور مندور أن هذا الاضطراب الذي لا حق المصطلح على أيدي قاداتنا ليس قادما معه من الغرب حيث ثبت في تربته ، فهو يفيد هناك مدلولاً اصطلاحياً محدداً^(١). ولكن الجدير بالتأمل هنا أن الناقد لم يحدد ماهية هذا المصطلح كما هو عند الغربيين، وإن كشف عن أهم ملامحه من حيث يمارض عادة بالثالية ، وينتهي إلى تأكيد الصلة بين المدلول الاصطلاحي للفظلة «واقعية» ومدلولها الاشتقاقي؛ فالواقعية تسمى إلى تصوير الواقع وكشف أسرارها وإظهار خفاياه وتفسيره، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره... وما القيم الأخلاقية والمواضع الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش السكامن في الإنسان^(٢). فهي إذا وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجلر بين البشر لا المثالية والتفاؤل^(٣). ولنا على هذا التعريف عدة ملاحظات سريعة ؛ هو أولاً تعريف بالصدأ أو العكس ، فلكي نعرف أسلوب الواقعية وخصائصها علينا أن نعرف أسلوب المثالية وخصائصها ، وقد سبق على هذا النحو في التعريف Ian Watt ويذكر أنها حصلت على أول وصف شامل لها عند توماس ريد في منتصف القرن الثامن عشر، ويحفظ فيذكر أن الرأي القائل بأن العالم الخارجي حقيقة وأن إدراكنا يعطينا صورة حقيقية عنه لا يلقى مزيداً من الضوء على الواقعية الأدبية . وقد تبعهما

(١) الأدب ومذاهبه ص ٨٢، ٨٣

(٢) السابق ص ٨٥

(٣) السابق ص ٨٥، ٨٦

الدكتور ناصر الحائى، إلا أنه يخالف الدكتور مندور فى إصراره على أن التشاؤم هو للمح الأساسى والأصيل؛ فالمنهج الواقعى عنده «يناقض المنهج المثالى ويؤكد على ملازمة الطبيعة ومطابقتها، وعلى التعبير عن الأشياء كما تبدو فى التجربة، مفادها المثالية التى تعنى بالتأكيد على الناحية التصويرية التى لا تتعدي بواقع الأشياء» وكما يبدو فى التجربة^(١). وبعد أن يذكر أن الأديب الواقعى لا يستطيع أن يتحلل كلية من المثالية فإنه يعود إلى صفة «مطابقة الطبيعة» التى تميز الواقعية فيذكر أنها لا تحقق غالباً إلا بكال التفاصيل ودقتها، وأيضاً قد صار هذا المنهج يدهو إلى دراسة الطبقات الدنيا (وإنسانها) واستيعاب حياتها وفضائلها ومساوئها والعناية بكل مظهر قبيح أم حسن، سواء رضىنا عنه أو سخطنا عليه. ثم يذكر أخيراً أن المنهج الواقعى قد تشعب عندما أقبل القرن العشرون تشعباً جعله صعب الحصر أو التعريف^(٢)

ويبدو أن تعريف الحائى أكثر شمولاً وصيانة لخلق المصطلح فى بعده التاريخى؛ فالتشاؤم كتعبير واقعى لاصق بالواقعية النقدية التى تسمى أحياناً بالواقعية لأوربية، وعزل المصطلح عن سياقه التاريخى عند مندور جعله يصدق على أدب بعض الواقعيين وحسب، على أنه يمكن أن يقال إن إجمال الواقعية النقدية — إذا كان مندور لا يعنى غيرها — فى أنها النظرة المتشائمة ما يزال تعريفاً قاصراً؛ فالخلق أن الواقعية قد تجاوزت هذا الجانب بدرجة تسمح بالقول بأنها وضمت أسس مناهج فى جديد تماماً، وأن نشدان الحقيقة الموضوعية كان جزءاً من اهتماماته، وكذا العناية بالطبقات المتوسطة والدنيا، والحرص على استمداد التفاصيل من الحياة

(١) من اصطلاحات الأدب العربى ص ١٢٣

(٢) السابق ص ١٢٤ — ١٢٥

اليومية الدارجة . على أن طبيعة هذه « الحقيقة » وحدودها ستكون محل منافسة أخرى .

وقد أصبح من الشائع بين الدارسين أن الواقعية تنصرف إلى بلائك خاصة، وربما إلى فلوير أيضاً في الأدب الفرنسي ، وتضم إليهما ديكنز وبنث وجورج اليوت وثاكري وغيرهم في الأدب الإنجليزي ، وتورجنيف وتولستوى وغيرهما من أقطاب الأدب الروسى ، وهنا يخص زولا بمذهب جديد وإن بدا في أساسياته مجرد تفريع على الواقعية ، وهو الطبيعية . وتذكر دائرة المعارف أن « مدام بوفارى » تعتبر المستور الحقيقى للدرسة الطبيعية ، وأن زولا يعتبر بعد ذلك من تلاميذ فلوير ومن تأثروا به تأثراً مباشراً^(١) . ولكن بعض الدارسين الأوربيين لا يتفقون على خصائص بذاتها تفرق الواقعية عن الطبيعية ، وأنهم بذلك — على عكس ما يرى مندور — كان لم نصيبهم في اضطراب المفاهيم ، بل لعلمهم أساس هذا الاضطراب . وقد عمادى بعضهم حتى وضع لنفسه مصطلحات خاصة أو ما يقرب أن يصير كذلك .

يقول G.S.Fraser في كتابه « الكاتب الحديث وعاله » في فصل بعنوان *Realism Psychology and Experiments in Modern Novels* إننى استخدم الواقعية ليس بالمعنى الضيق الذى تستخدم فيه الكلمة أحياناً لتصف أعمالاً أدبية كروايات زولا تلك التى تنبى على التسجيل المتقن والفصل للحقيقة ، وتعامل غالباً مع الجوانب القذرة والديئة من الحياة ، والتى تكون تسميتها الأوفى الطبيعية ، ولكن بالأحرى بالمعنى الذى هارن فيه في حديثنا العادى بين موقف أو اتجاه واقعى وموقف أو اتجاه مثالى^(٢) ، وهنا يشير « فريزر » إلى

Encyclopedia Britannica, Vol 9, P: 425 (٤)

The Modern Writer and his World, P: 21 (١)

أن الواقعية قد وصفت بها روايات زولا ، ورفض هذا الإطلاق ويضع الطبيعية مكانها ، ويربط بين هذه الأخيرة وإثارة التجارب التناسية والدينية ، ويعود إلى الواقعية ليعزز معناها بممارسة اللثائية ، وهو ما وجدنا صده عند مندور والحائى . ويرى « فرير » أن الكاتب الواقعى هو ذلك الذى يعتقد بأهمية التعبير الصادق عن الحقائق المشاهدة فى العالم الخارجى ، أو التى ينطوى عليها شعوره الخاص . على حين يحرص الكاتب للشألى على خلق صورة سميدة نوعا ما ومهذبة . ويرى أيضا أن الواقعية تؤدى إلى غاية تهذيبية كالمثالية ، لكن لا بطريق الإغراء المادى أو التفسير الزايق ، فالاتباع الواقعى عنده فى معناه الأوسع يتناقض مع عرف الذوق السامى ، ويمرض بشجاعة المواجهة . ليس فقط للصدمات الخارجية ، ولكنه يؤثر على البنايع الداخلية أيضا . « والرواية الحقيقية ارتياد وليست استمرضا ، والرواى الحقيقى يصل إلى إحساسه بالحياة من خلال روايته ولا يبنى روايته لتصور ذلك الإحساس »^(١) . وفى هذه العبارة يمكن التفرق الرئيسى بين اللثائية والواقعية . على أن فرير — وهذا رأيه فى الواقعية — لا يربطها ببلازك أو ديكنز وإنما يرجع بها إلى جذورها التاريخية قبل أن تأخذ طابعها النقدي للتشائم فى منتصف القرن التاسع عشر . إنه بالأحرى يرجعها إلى ما قبل قرن من هذا التاريخ الذى شهد محاولات بلازك وفلوير وديكنز ، وهو يربط — كما فعل إيانوات — بين ظهور الرواية الواقعية ونمو الطبقة الوسطى فى المجتمعات الأوروبية ، ولكن هذا الأخير أصناف استنتاجا هاما هو تغير مكانة المرأة فى المجتمع^(٢) ، وسيأتى تفصيل ذلك . على أنهما يتفقان على الإشادة بمحاولة ريقشاردسون وفيلدنغ وديفو وسموليت .

(١) السابق ص ٢٣

The Rise of the Novel, P: 140 (٢)

وهذا الرعيل عندهما هو المؤسس الحق لقن الرواية والواقعية في الوقت نفسه ، وجمهورهم هو جمهور الطبقة الوسطى ، تلك التي لم تكن تهتم بالاصطلاحات الأدبية كالم تكن شغوفة بقراءة بيانات مثالية عن تعالى تلك الطبقات الأخرى أو قائلين هذه الطبقة للتوسطة ، كانت حريصة على استطلاع عالمها انخااص ومعرفة ذاتها^(١) وإذا نظرنا إلى « بامبلا » و « جوزيف اندروز » كروايتين متعاصرتين ، نجد الأولى لا تخرج عن كونها مجموعة من الرسائل المطولة تشرح فيها الفتاة مشاعرها وانماالاتها ، وقد انتهت إلى نهاية حسنة ، ولذا صمماها كاتبتها « بامبلا أوجزاء التفضيلة » أما فيلدنج فإنه تغلب على ضيق المكان وأطلق « جوزيف » بين أقطار المجتمع ، فكانت من ثم نزعتة الهجائية مقترنة بالاهتمام بالمجتمع ، فهو المؤسس الحقيقي لانباء ديكنز ومن على شاكلته ، أما بامبلا بانجمها النفسى التعليلى فقد أزهرت عند مؤسس القصة النفسية . وأيضاً فقد أضاف هذا الفريق عدم ميلالته بالنأفق الأسلوبى ورغبته الأصيلة فى إبراز الرواية كوثيقة للحياة الواقعية ، تعتمد على الذكريات والرسائل وما إلى ذلك مما تخفل به الحياة المادية مع البعد عن المبالغة فى تهذيب الشكل أو الأسلوب ، مما يجعلها أكثر قبولاً عند القارىء^(٢) .

ويضيف فيلدنج ملمعا أساسيا من ملامح الواقعية فى مرحلته التاريخية ، صعبها إلى الوقت الذى قنفت فيه نظريابعد المرحلة الرومانسية ، إذ دعا إلى تناول الحياة فى الرواية بمحة وقد لا يصل إلى التشويه أو المسخ الشرس ، فالرواية يجب أن تنهض على أساس ناقد ذى طابع هجائى غير مبالغ ، والهجو يجب أن يوجه ضد

(١) The Modern Writer and his World, P: 23-24

(٢) السابق نفسه

النوع أكثر منه ضد الشخص ، « لقد خلق فيلدنج في روايته الثانية قوم جونز النموذج الأساسى لمعظم أبطال الروايات الإنجليزية ، ذلك الشاب الفرو فى علاقته بالمالم ، القابل للإغراء ، ولكن ينفذه من التعظم النهاى طوية سليمة وقلب كريم »^(١٦)

ويعمى « فرير » مع الاتجاه الواقعى النامى من هذا الفريق إلى جين أوستن وديكنز ، ثم جيمس جويس وفرجينيا وولف و د. ه. لورانس حتى يصل إلى ثلاثينيات هذا القرن مع ركس وارنر وجراهام جرين وكستوفر ايشروود ، ثم خمسينياته مع وليم جولتيج وايريس ميردوك ، ولكن يمتينا من عرضه التاريخى الحى مايوشك أن يكون تحديدا وفارقا بين الواقعية الإنجليزية والواقعية الفرنسية ؛ فهو يذكر أن ديكنز كان خاضعا مفتوحة على الحركة الخارجية والمشهد المنظورة ، فالمستشفيات الموحشة والبيت التذاعى والسكن الحقيقير المزدحم والضباب المتكاثف والظلام المترام حول نهر لندن ، كلها تأخذ مكانها ليس فقط لتكشف عن مزاج الكاتب ، ولكن أيضا لتحدد طبيعة الموضوع . لكن اختلاص عين الكاتب الروائى فى الاتجاه الماكس ، أى إلى داخل النفس البشرية ، وتصبها فى دوافعها النبيلة والدينية يمكن أن يستقصى بهشة أكثر فى الروايات الفرنسية مثل روايات ستانندال ومن جاء بعده^(١٧)

وبوافق A. Kettle على التأريخ للرواية الواقعية الإنجليزية من منتصف القرن الثامن عشر ، ومن ثم يتحدى عزل المصطلح عن سياقه التاريخى مؤكدا

(١) السابق ص ٢٥ وقد عرف فيلدنج الرواية بأنها *Academic Epic Poem Prose*

فجميع فيها مالم يجتمع فى عمل أدبى قبله ، انظر : *Joseph Andrews Introduction*

(٢) *The Modern Writer and his World*, p: 26

أهمية عنصر الزمان ، فليس التاريخ مجرد شيء ما في كتاب ، التاريخ هو أفعال الإنسان ، هو استمرار الحياة متغيرة فامية^(١) . ويؤكد « كتل » أنه لا شيء يأتي من لا شيء ، ومن ثم يبحث عن أصول الواقعية وتقاليد الفن الروائي في محاولات العصور المتقدمة ، وهو يذكر بكلمات فريزر ومفهوم الواقعية عنده ، فحين يعرف الرواية بأنها نثر واقعي خيالي كامل بنفسه وله طول مخصوص ، يشعر بأن الصفة « واقعي » هي التي تحتاج إلى تحديد أو تحقيق أكثر ، وينص على أنه يستعمل الكلمات « واقعية » و « واقعي » في كتابه بمعنى عريض جداً لتدل على اللواقعة للحياة الحقيقية ، كقابل لـ « رومانسية » و « رومانسي » التي تعني المروء ، « فليس التفريق ، كما يجب أن نصر ، بين فوتوغرافية في ناحية وتصور وهمي خيالي في ناحية أخرى ، لأن كل الفنون تحوى خيالاً . إن القصة خيالية جداً ، وظاهرياً لا تشابه الحياة .. لا أزم أن أباً من الكلمتين: الواقعية أوالرومانسية مرضية تماماً ، فالواقعية لها إمحاءات كثيرة نحو مجرد الطبيعية الفوتوغرافية عند زولا وأرنولد بنت وجيمس ت . فاريل^(٢) .

وهذه الفترة تضمننا أمام تساؤلات عديدة لأن « كتل » اكتفى من الواقعية بأن تحقق التفاعل مع مشكلات الحياة وقيمتها الحقيقية ، ومن الواضح أنه يحتمل إلى مقاييس غامض يختلف الناس عليه أشد الاختلاف ، فشكلات الحياة كثيرة ومتنوعة ، والرومانسيون حين عبروا عن أزمانهم النفسية ومشاعرهم الانزالية لم يخرجوا عن كونهم يعبرون عن وجه من أوجه الحياة وقيمة من قيمها الحقيقية ، وأيضاً فإن « كتل » ربط بين الطبيعية والفوتوغرافية واستعمل الثانية وصفاً للاولى . على أنه يقترب من التعديد للقبول للواقعية حين يضعها في إطارها التاريخي الاجتماعي ويقابل

(١) An Introduction to the English Novel, vol 1, P: 25.

(٢) السابق ص ٢٦

بينها وبين الرومانسية « فقد كانت الرومانسية الأدب الأرستقراطي الغير الواقعي للإقطاع ، وكانت غير واقعية بمعنى أن قصدها الخفى لم يكن مساعدة الناس على النضال في حياتهم بطريقة إيجابية ، وإذا كانت تنقلهم إلى عالم مختلف متخيل أبدع من عالمهم ، وكانت أرستقراطية لأن الاتجاهات التي عبرت عنها وأوحت بها وحبذتها هي الاتجاهات التي رغبته الطبقة الحاكمة (دون وعي عادة بلاشك) أن تشجعها لكي يخلد وضعها للتميز ، فلمبت الرومانسية ، كما تفعل حتى اليوم ، دورها المزدوج في تلمية الناس خلال دغدغة عواطفهم ، وتلقينهم نوعاً خاصاً من فلسفة الحياة في صورة مستساغة^(١) . ففي هذه الفترة تظهر النزعة النقدية ، والاتجاه الاجتماعي إلى الطبقة الوسطى والدنيا يصير عن الفارق الحق والأساسي بين الرومانسية والواقعية ؛ فالهروب في مقابل للواجهة ، واليأس والعزلة في مقابل الرغبة في الهدم وإعادة البناء . ومع هذا يجب أن نتحفظ في قبول رأي كتل ، فقد كان الرومانسيون ثواراً وطلاب تغيير ، وكانوا في فترتهم دعاء الحرية والإخاء والمساواة ودعاء الصديق النفس والطهر السلوكي ، نجد شاهداً على ذلك في « هلويز الجديدة » و « شاترتون » وغيرها . ولعلنا نلاحظ أن كتل لم يذكر التشاؤم كملح أساسي من ملامح الواقعية اكتفاء بما كان مقدمة له ، مقدمة غير مقصودة ؛ تتمثل في النقد الحاد والرغبة في الكشف عن مواطن الضعف .

ولعلنا بعد هذا العرض السريع لبعض الآراء حول الواقعية نستطيع ، أن نميز خطين رئيسيين ، أولهما كان يضعها في مقابل للثالية أو الرومانسية ، ويتعصب اهتمامه على إبرازها كوجهة نظر ذات مدلول اجتماعي وارتباط طبقي ، والآخر كان يضعها في مقابل الطبيعية ويؤكد على صفة مشاكستها للحياة بخيرها

وشرها ليقصر الطبيعية على الجوانب الشريرة والدينئة فقط ، وهنا تبدو كاسلوب
 فنى ومنهج أكثر منها موقفاً اجتماعياً . ويمكننا أن نزع أن الخلط بين الواقعية
 والطبيعية قديم ومستمر ، وفى عصرنا ما يزال يوجين أونيل يطلق ألقاباً مثل
 « المذهب الطبيعى القديم أو المذهب الواقعى القديم » ثم يعبر عن أمنية غريبة أن
 يلهم الله بعض العباقرة الضخام أن يعدد بوضوح خطاً فاصلاً بين هذين المصطلحين
 مرة وإلى الأبد^(١) . وليس أونيل وحده فى هذا الباب إذ يشاركه فيليب
 راف فيقول : إنه من الخطأ التأكيد بأن الواقعية والطبيعية فقتران بخطأ أكبر
 أو أصغر من الدقة فى الوصف ، ويذكر أن هنرى جيمس لاحظ فى دراسته عن
 فن الرواية أن الفرق يقوم بالدرجة الأولى على « التدقيق فى التفصيل » الذى
 يشمر بوم الحياة ، وهى ملاحظة كما يذكر راف تؤكد صحتها قراءة كتاب
 كبار مثل بروس وجويس وكافكا . وإذا فليست الطرق المستعملة لخلق هذا
 الوم هى التى تكسب أثراً ما صفة الطبيعية وإنما هى الأخرى وفى رأى (أى
 راف) الصلة القائمة بين الأشخاص والوسط الذى يتطورون فيه ، وإنما أصف
 بالطبيعية كل أثر يحدث فيه الوسط تحديداً كلياً خاصة الفرد ، ويرتفع فيه هذا
 الوسط نفسه إلى دور البطل^(٢) . ونحن هنا فى الحقيقة أمام صفتين مميزتين للطبيعية
 لاصفة واحدة كما ظن راف ، أولاً قال بها هنرى جيمس وتقوم على التدقيق
 فى التفصيل ، والأخرى قال بها راف نفسه وتمثل فى قوة تشكيل الوسط الطبيعى
 للشخصيات وسيطرته على مصائرهما كما أنها هو البطل الحقيقى فى العمل الأدبى .

(١) يوجين أونيل : دراسة فى حياته وأدبه للمسرحى . ص ١٤٨ والنص
 منسوب إليه .

(٢) من فصل مترجم له نشرته الآداب الليرونية (نوفمبر ١٩٥٣)

ومن المحاولات الجسدية بالتأمل التي استهدفت التفريق بين الواقعية والطبيعية محاولة Walter Allan في كتابه عن « الرواية الإنجليزية » وربما للمرة الأولى نجد دارسا يصف زولا بأنه كاتب واقعي ، وإن جاء الوصف على لسان غيره وهو ستيفنسون الذي يفترض على تلك الواقعية التي وجدت التعبير عنها عندما مارسها زولا ، قد قال : إن صلب الموضوع كله يكمن في أن الرواية ليست صورة منقوشة للحياة يحكم عليها بمدى مطابقتها ، ولكنها تبسيط لجانب أو ناحية من الحياة ترتفع أو تستطيطساقطها للمبرة^(١) . وقد وافق هنري جيمس على هذا التحليل والتحديد . والصورة للنقوشة وصف عام ولكنه حقيقى بالنسبة للواقعية ، ولكن التأثير حقا أن يصحبه الوصف إلى زولا الذي بذل جهدا جبارا لكي لا يوصف بالتبعية بل بذاك ، واستأتم بوعي كامل في إيجاد منهج مختلف ينسب إليه . ولكن والتر الان يميل إلى زولا صفته ككاتب طبيعى على الرغم من أنه لا يثق أساسا في تلك الكللت التي تطلق على الحركات الفنية والأدبية والتي تعتبر ثورية في حينها ، إذ نادرا ما يكون لها معنى محدد ، فهي كلمات مثيرة ، شعارات وصيحات ومعارك لإثارة الخطمين . . . والطبيعية والطبيعى كلمات مماثلة لها معان معينة ، ولكن حصيلة مجموع هذه المعاني لا يعتبر كافيا لأن نصف بصدق أعمال أساتذة الطبيعية الكبار مثل موباسان وزولا ، فانحلاف الواضح بين هذين الكاتبين الذين يقفان كل في طرف من حيث أسلوبها الفني ، يعتبر كافيا لإظهار عدم كفاية هذه الكلمة كعنوان محدد ، ومع ذلك فإننا نحمل هذه المعاني في عقولنا ، لأن هذا العنوان الذي رسخ في الأذهان قد تكون له قيمته في أنه يصنف نوعا معينا من الرواية ، قد يكون في حالته غير

النقية قد هيمن على كتابات النصف في أوروبا وأمريكا من منتصف الثمانينيات إلى حوالي ١٩١٤^(١) . وإذا فإنه على الرغم من عدم ثقته في قوة وتعمد وواقعية المصطلحات يعترف بالأمر الواقع وهو أن الطبيعية قد وجدت وأطلقت واستمرت لسنوات طويلة .

وحدث « الان » عن الطبيعية يبدد كثيرا من الفموض حول شخصيات روائية بينما صفت على أساس غامض ، وعن خصائص اختلطت أو أوشكت ، فهو يذكر أن مصطلح الطبيعية قد طُبق على الروائيين الفرنسيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر « الذين اعتبروا أنفسهم تلاميذ وأنابا لفلوير ، وقد كانت هذه محاولة لتحديد أسس نظرية لما كان قد سمي قبل ذلك بالواقعية ، ولقد رفض فلوير نفسه أن يسمى بالواقعي أو الطبيعي واعتبر نفسه كلاسيكيا فرنسيا ، بل لقد رفض إقرار الطبيعية لعدم صلاحيتها^(٢) » والإضافة الهامة هنا تمكن في اكتشاف نسبة جديدة تربط بين الواقعية والطبيعية ، فالأولى قد ظهرت كطريقة فنية ولم تؤسس على فلسفة نظرية ، وقد تكفلت الطبيعية بهذا الجانب الأخير ، أما هذا الأساس النظري للطبيعية فيصفه « الان » بما يؤكد صلته أيضا وشموله للواقعية إذ « تعتبر الطبيعية كنظم للنظريات النقدية التي ابتكرت لتعريف حركات معينة في الفن ، يمكن أن توصف بأنها عملية كاذبة إلى درجة كبيرة ، ويحتمل سحب الثقة بها بمجرد أن يكتشف المرء عدم صلاحية النظريات العلمية التي بنيت عليها ، ولكن هذا لا يضع شرعية الروايات التي كتبت تحت اسمها تلقائيا ، فإن ما كان يقصده الطبيعيون عندما تجرد

(١) السابق ص ٢٩٤

(٢) السابق نفسه .

النظرية من صيغتها العلمية هو مجرد خلق الوهم بالحقيقة والوهم بالحياة كما نحيهاها .
ولقد قال موباسان — الذى يعتبر أقل عبقرية من زولا — إن الواقعيين
يجب أن يقال عنهم — لنكون أكثر صدقا — أنهم الوهميون . وتعتبر
الطبيعية المرادف الأدبى للانطباعية فى الرسم ، فكما يرسم الانطباعيون الأشياء
كما يرونها فى ظروف معينة من الضوء والجو فإن الطبيعيين يصورون الكائن
البشرى فيما يختص ببيئته . . . وهكذا ألقى الطبيعيون بكل ثقلهم على البيئة
الحيطية ، وكان هذا دافعهم للاهتمام بالبحث والتوثيق ، وهو السبب أيضا فى بعدهم
عن التحليل النفسى للشخصيات . . . ويمكن أن تلخص نظرهم إلى الإنسان فى
المبارة التى اختارها جورج مور لقصته الثانية : إنك إن غيرت البيئة الحيطية
التى يعيش فيها الإنسان فإنك تستطيع أن تغير تركيبه الجسمانى وعادات حياته
وكثيرا من أفكاره فى مدى جيلين أو ثلاثة^(١) .

إن موقف الطبيعيين من تأثير الوسط البيئى فى الإنسان ، ومحاولة الإنسان
الاستجابة والتكيف قد قال به الواقعيون أيضا ، كما ذكرنا من قبل ، ولكن
الطبيعيين يبالغون فى العناية بإبراز تأثير الوسط على الأفراد حتى يرتفع هذا
الوسط إلى دور البطل كما لاحظ « فيليب راف » ولعل هذا هو السر فى
تسميتهم « غلاة الواقعيين » ، كما اقترح بعض الباحثين الذى يرى أن المغالاة
أو التطرف فى الواقعية هو الذى يدفع بالفنان إلى ارتياد أبواب العلوم الحديثة
بما فيها من غرابه ، سواء فى علم الفيزياء أو البيولوجى أو حتى علم الإحصاء^(٢) .
وهناك محاولات أخرى تحاول الكشف عن القوارق المميزة بين الواقعية

(١) السابق ص ٢٩٥

(٢) الدكتور طه محمود طه : دراسات لأعلام القصة ص ٤١، ٤٢ .

والطبيعية ، ويذكر الحرص على إبراز أثر الوراثة كملح من ملامح الطبيعية ، كما أن زولا لم يكن في تحليلاته بالعالم النفساني الذي يfokus إلى خفايا النفس البشرية ، فلا ينفذ من النظرة الخارجية إلى سريرة الشخص كما فعلت المدرسة الواقعية ، لأن الإنسان في نظره ليس له ظاهر وباطن وإنما الإنسان حاصل جمع الظروف الاجتماعية^(١) . وبمعنى آخر يمكن أن نقول إن الطبيعية وضعت التحليل الاجتماعي مكان التحليل النفسي المحدود الذي كان يزاوله الواقعيون ، وهذا — أغلب الظن — نابع من اختلاف في الموقف ، فقد دعا الواقعيون إلى حياد الكاتب وتوقفه عند التصوير المجرد ، ولكن زولا رفض القول بأن القاص مصور لا غير ، إذ يستحيل على الكاتب أن يقتصر على التصوير بدون التأويل ، فالحيادة في الفن — عنده — مستحيلة ، وغاية التجربة الأدبية كفاية التجربة العلمية أن يصير المرء سيداً مسيطراً على العالم لتوجيه ظواهره ، بنية تغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل^(٢) . فالرواية الطبيعية هادئة ، ولكن في هادئتها يجب أن تتوافق ومنطق التجربة العلمية ، وأن تنتهي إلى حقائق أقرها العلم ، دون أن يعبر ذلك عن مفزى يفرض عليها فرضاً . للموقف الواقعي مستند من الملاحظة والموقف الطبيعي قائم على التجربة ، والملاحظة هي استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هي دون تغييرها ، والتجربة استخدام نفس وسائل البحث بقصد التفسير والتبديل للوصول إلى غاية ، فالملاحظة الكاتب للأحداث في الطبيعة لا تنكفي في نظر الطبيعيين ، إذ لا بد بعد ذلك من ترتيبها ترتيباً يوجه بها الكاتب الظاهرة التي يلحظها لنتهي إلى النتيجة التي يريد بها^(٣)

(١) عمر الدسوقي : المسرحية ص ٢١٥

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ٣٧٠

(٣) السابق ص ٣٦٩

وما يريده الكاتب الطبيعي هو تأكيد أثر البيئة والظروف التي وضعت وضعا خاطئا في خلق النماذج المنحرفة التي تسوقها تلك الظروف « ولو صحح وضعها لصحت حياة الناس أجمعين^(١) » .

ويبقى الاقتباس الذي أخذناه عن « والتر الابن » رفض فلوير الذي يذكر كرائد أول للطبيعية أن يسمى واقصيا أو طبيعيا ، ورفضه للطبيعية واعتباره لنفسه كلاسيكيا مع إصرار تلاميذه على وضعه في الإطار الطبيعي . وقد كان « لانسون » أكثر اهتماما بهذه القضية ، وهو يحتمل إلى ميول فلوير وروافده الفنية ، فيقرر أنه كان معجبا بهوجو وبوالو وشاتوبريان ومنتسكيو ومعنى ذلك أنه رومانتيكي وكلاسيكي في آن واحد ، أو تقول بعبارة أدق : إنه ليس رومانتيكيا ولا كلاسيكيا . . . وإذا فسوف يكون أشبه بمزيج تركبي من الرومانتيكية والكلاسيكية ، وهذا هو ما أطلق عليه بعضهم اسم الأدب الطبيعي ، رغم أن فلوير كان يرفض هذا الاسم ويسخر منه .

وبمحدد لانسون عناصر رومانسية فلوير في كراهية البرجوازية والتعشش إلى ما يوصف بالقراءة والضخامة والطرافة ، والليل إلى السكال في دقة التعبير . لكنه خرج على تقاليد الرومانسية لكبحه جماح خياله وحرصه على التعبير عن الطابع الخاص للطبيعة ، وبذلك أفصى الجهد كي يمحو نفسه من انتاجه ، وإزالة أي أثر من آثاره سوى تحكه في صنمته ، فهو يريد أن تكون الرواية موضوعية وغير شخصية وغير متأثرة بماطفة ، وبذلك تكون مرآة لروح إنسانية أو لوحة من الحياة ، وبهذه النظريات يقترب فلوير اقترابا محسوسا من النظرية الكلاسيكية ، كما أن تمرره من المواقف يشبه عقل القرن السابع عشر شهابا كبيرا^(٢) .

(١) عمر الدسوقي : المسرحية ص ٢١٥

(٢) تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٢٤ ، ٤٢٥

وحيث نجد من لانسون رنة الإكبار لأسلوب فلوير نجد الكثير من القسوة — وربما الاستغفاف — في تحليل فن زولا ، فأفكاره عن القصة المليئة والتجربة الفنية ليست سوى فروض تعسفية ، هذا فضلا عن سطحية التحليل النفسى مع خطورته بالنسبة لكاتب القصة « فلما كان يؤمن إيمانا جازما بأن كل إنسان يمكن إرجاعه إلى بعض الملل العصبية أو إلى بعض ظواهر التغذية فإنه لا يصف لنا سوى المجانين والأفراس ، هذا إلى أنه لا يقف إلا على المظاهر الخارجية ولا يصل لنا سوى الحركات المضطربة والشهوات^(١) . ومن ثم يصفه بأنه — رغم مزاعمه المليئة — كاتب رومانسى يذكره بهوجو ، كما يمكن أن يوصف أوجه بأنه واقعية حماسية ، والواقع أنه لم يفتح سوى بعض الملاحم الاجتماعية^(٢) . ونغضى مع لانسون إلى النهاية فنجده ينسب إلى الأخوين « جونكور » تحديدًا ثلاث خصائص للأدب الطبيعى ، أولاها استخدام الروايات والملاحظات العابرة التى يسجلها الكاتب حسبا تيمرى به أحداث الحياة ، ومعنى ذلك عنده الاستعاضة بالتحقيق الصحفى عن التحليل النفسى ، والخاصة الثانية هى المزاج المليئة كالتردد على المصحات ودراسة المستشفيات ومرضى القلب هناك ، ومعنى ذلك عند الناقد الاستعاضة بعلم الأمراض عن علم النفس ، وأخيرا ذلك المبدأ الذى يصفه بأنه مشكوك فيه إلى حد كبير الذى يرى أن الظواهر المبعذلة والبيئات الشبيهة بالجمال الحقيقى للأدب الواقعى ، وأن الإنتاج الأدبى يكون أكثر تمييزا عن الحقيقة إذا كانت مادته أكثر حفاظة^(٣) . ونبرة التهورين والاستسكار واضحة فى تعليقات لانسون على محاولة الأخوين ، ونشر أنه مع مواسان وراض

(١) السابق ص ٤٣١

(٢) السابق ص ٤٣٢

(٣) السابق ص ٤٣٥ ، ٤٣٦

عن فهمه للطبيعية في صورتها الأصلية « فهو لا يحاول تحليل الحياة بل يقنع بتصويرها حسب إراها ، أى حياة تافهة وعنيقة إلى حد ما ، تودها الرغبات ، وإذا فهو رسام أمين يعرض علينا الحركات والأفعال التى تنم عن التسوى الخفية التى ينطوى عليها الشموز ، وليس هذا الشموز فى نظره موضوعاً لأى نوع من التحليل ، بل يحتفظ بمظهره التركيبى ، ومن هنا كانت نظره النفسية (السيكولوجية) سطحية وموجزة ، وعلى خلاف ذلك لا يجد لديه أفكاراً مجردة أو تفكيراً منطقياً محضاً بل كل شئ لديه متين وواقى ٠٠٠ يعرض علينا جميع الأوساط والنماذج البشرية التى كانت مسرحاً لتجاربه المتتابة^(١) . وهذه الفترة تكشف عن التوافق القوى الذى يوشك أن يصير اتفاقاً بين الواقعية والطبيعية بما يذكر - مرة أخرى - برأى « والتران » فى اعتباره الطبيعية الوجه النظرى والأساس النقدي للواقعية ، وسرى هذا الاتفاق متحققاً بصورة أخرى حين نجد لانسون يحدد ماهية الطبيعية بأنها مزاج من الرومانسية والكلاسيكية ، وبالتقياس نفسه لم يرى بذاك من وجود عناصر رومانسية فى أدبه ، بل إن الكثير من أوصافه إن بذاك وقدراته تكاد نجده بلفظه يطلق على فلوير وزولا ، حتى تلك المزاعم العلمية ذات الأساس الرومانسى^(٢) .

ويجب أن نضع فكرة سيطرة الوسط الطبيعى التى قال بها « راف » والمزاعم العلمية التى هاجمها « لانسون » ونحدث عنها « والتران » ، فى حدود الاقتباس الذى صدر به جورج مور روايته ، ويدل على أن الموقع الظاهر

(١) السابق ص ٢٤٢

(٢) السابق ص ٣٣٨ ، جريدة المساء ١٤ مايو ١٩٦٠ .

يستند في عمده إلى حقائق الحياة المضوية ، وأن أى تبدل هنا يؤدي إلى تبدل هناك .

وبعد هذه الرحلة بين الواقعية والطبيعية ومعها ، يمكن أن نجمل حصادها في أن بعض الباحثين قد أقر مشروعية تتبع المصطلح في مفهومه العام وقبل أن يكون له أساسه النظري وحدوده الفلسفية ، اعترافا بقوة السياق التاريخي وضرورته في تكوين المصطلحات ، فكما يقول « كتل » لا شيء يوجد من لا شيء . على أن الكثير من خصائص حركة الواقع Reality قد استمر مع الواقعية Realism أى أن إضافات ريشاردسون وفيلدنج وديفو قد استمرت مع ديكنز وبلازك ، من حرص على تحديد البعد الزماني والمكاني وإظهار أثرهما في مجرى الرواية والشخصيات ، وكذا الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة والاتجاه نحو الطبقات الشعبية ووصف ظواهر الحياة الحسية ورفض عالم الأوهام للمصنوع وعدم الاحتفاء بالصنعة الفنية أى الاكتفاء بالفن العادي الذي يقترب من لغة عامة الناس . ويضيف جيل الواقعية للنهضة الاهتمام بالمنزى الاجتماعي للعائلة والشخصيات مع نبرة تشاؤم واضحة ودعوة إلى التغيير خفية . واتساع الواجهة تبعاً لذلك على الرغم من أن روايتهم يمكن أن تنبئ على شخصية أو مجموعة محدودة من الشخصيات فإنها في عمقها لوحات اجتماعية تحمل كل ملامح العصر الأخلاقية والنفسية والاجتماعية بصفة عامة ، مع اهتمام بمتناصير القسوة والخشونة ، وإبراز لمشاعر الأثرة وكل مايدل على تصور البشر في حالة صراع من أجل المفاهيم للمادية والمنوية . وقد وجدنا من يصف الطبيعيين بأنهم غلاة الواقعيين ، أو هم الوجه النظري لهم ، أوهم المبالغون في الأخذ بالمزاعم العلمية ، كما رأينا من يخلط بين المصطلحين ولا يكاد يجد فارقا حقيقيا ثابتا . كما اختلف في إطلاق الصفات على

كتاب وروايات متعددة ، قلوب وواقى عند بعضهم ، وطبيعى عند بعض آخر ، وكلاسيكى رومانسى عند بعض ثالث ، وزولا لم ينج من أمشاج رومانسية ، وبذلك أقرب إليها . . . الخ مما يشعر بأن تعاصر المصطلحين واعتمادهما على قضايا عامة توشك أن تكون متفقه يحل الحديث عن أحدهما منفرداً لا يخلو من تعسف .

رابعاً: الواقعية الاشتراكية :

أدى للمنهج الفنى الواقى إلى نتيجة فاسية متمثلة فى جو من التشاؤم غلب على نتاج أدائها ، حتى أوشك هذا التشاؤم أن يصير سمعتها المميزة — كما رأينا فى ملاحظة الدكتور مندور — التى تهضم سائر الأمس والتفانيا التى نادى بها الواقعيون ، وكان الإيفال فى « الملية » التى زعمه الطبيعيون إيفالاً فى نفس التشاؤم أيضاً . وهنا نقطة جديرة بالإيضاح ، وهى أن تشاؤم الواقعيين ليس منهجها بل هو نتيجة — بالأحرى — لاتباع المنهج ، بعبارة أخرى : إن الأديب الواقى لا يهجم على موضوعه بروح متشائمة ونية ميئة للإرزاء بكل قيمة إنسانية ، ولكن منهجة الفنى هو الذى يقود بالضرورة إلى ذلك من حيث كونه يتخذ من المرضى جسداً وروحاً أبطالاً لفنه ، ومن حيث يتجه إلى إنسان فى مأزق ، فقد كان بذاك يدمر إلى اعتبار المستشفيات وردحات الحماكم المصادر الحقيقية للتجارب الفنية الكاشفة عن حقبة الإنسان . هى حقيقة نسبية ، ووجه الخطأ فيها أنها وضعت على أيدي الواقعيين والطبيين على مستوى التعميم ، وكان الأسوياء لا مكان لهم فى الأدب . إن للصالح والريغات تحكم قدرهما ثلاً من سلوك البشر ، هذا حق كما رأى الواقيون والطبيعيون ، ولكن الحياة ليست كلها مجرد مصالح وريغات ، وليست دائماً وسيلة لتحقيق هذه الصالح والريغات

خبيثة وغالية من كل نازع إنسانى . انلطأ إذا قائم فى نقطة البداية ، فى اختيار الشرعجة الاجتماعية الموضوعة تحت المجهر . ولقد كان الكاتب الواقعى يزعم أنه بـصور المجتمع ، وإذا فقد كان يلزمه أن تكون الشرعجة عشوائية ، أى أن تمكس كل خصائص « الأصل » الذى اقتطعت منه ، وأن يكون « التمثيل » فيها كاملاً ، ولكن الذى كان يحدث هو الإختيار على أساس من فلسفة غير مسلم بها . حقا قد تكون نار التجارب القاسية خير كاشف عن جوهر النفس البشرية ، ولكن الذى يزعم أن التجارب القاسية تنحصر فى الرغبات والمصالح ، وتتخذ لها المستشفيات والحكام وأقبيع الصانع والحانات موطناً ، لن يجد من يواقفه على أن هذه هى الحقيقة الإنسانية فى معناها الشمولى . ولا بد أن نربط هنا بين « تورط » الواقعيين فى القشازم ودأبهم على تصوير مجتمعاتهم فى حالة انهيار ونعفن ، إن البطل المأزوم والمجتمع الفاسد وللدنية السيطرة والعلاقات المنهارة فى الرواية الواقعية ليست رؤية فنية بقدر ما هى حكم أخلاقى واستشفاف حضارى للمستقبل الأوروبى فى عصر الآلة والرأسمالية . ويؤكد رأينا هذا ماسبق من إظهار عجز الشرعجة الاجتماعية عن الإيماء بخصائص المجموع ، فهى إذا شرعجة تعبر عن وجهة نظر حضارية وموقف أخلاقى ، وليست صدقة تماماً مع الزعم الواقعى عن حيادية الأديب ؛ لأن هذه الحيادية تطالبه بالضرورة ألا يتدخل فى اختيار أو فرض مستوى التجربة ، فى هذا التدخل إيثار بنفى الحياد . ويؤكد رأينا مرة أخرى ذلك التلازم بين التفسير الإجتاعى فى روسيا ورفض الواقعية كنهج فنى وفكرى ، وإحلال الواقعية الاشتراكية محلها — تلك الواقعية التى اعتنقها الكتاب السوفيت بعد الثورة وفسروا بها المصطلح تفسيرات جديدة « وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلاً وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد

وفي المجتمع ، وكانت هذه التفسيرات تزعم أنها لا تمل على الواقع شيئا ولا تزور في حقيقته ، بل تدعى أنها هي الأخرى إنما تكشف عن حقيقة هذا الواقع»^(١) .

ويذكر الدكتور مندور قصة لقاء مع الكاتب الروسي «سيمونوف» يوضح في هذا اللقاء الأيديولوجية الماركسية في الخلق الفني ، وهنا يقرر سيمونوف مبدأ الاختيار في الفن ، « إن ما نسميه واقعا ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة . . . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده والذي فيه مصلحة لأفئدتنا ولجمعتنا ، ونحن في حاجة إلى أن تقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم ، وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا الاشتراكية الكبرى وردت إلينا بفضل نجاحها الثقة في أنفسنا والإيمان بأن في استطاعتنا أن نسيطر على مصيرنا وأن تغلب على عوامل الشر والفشل . ثم إنه لا يلزم — لكي يوصف الأدب بالصدق — أن يقص ما حدث فعلا ، بل يكفي أن يقص ما يمكن حدوثه ، وبذلك يكون أدبا معقولا مشاكلا للحياة وبالتالي صادقا»^(٢) . وينتهي الدكتور مندور إلى إجمال خصائص هذه الواقعية الجديدة على لسان سيمونوف ، فهي أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، وهي وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله إلا أن روحها روح مفارقة ، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يصنع الخير وأن يضحى في سبيله بكل شيء ، في غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة^(٣) . ويحاول «جوركي» أن يبلل الفرق بين تشاؤم الواقعية

(١) الدكتور محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ٩٢

(٢) السابق ص ٩٣

(٣) السابق ص ٩٦ ، ٩٧

النقدية وتفاضل الواقعية الاشتراكية باختلاف موقف الفرد من الجماعة ، فقد كان أهم موضوع يناوله الأدب الأوربي والروسي في القرن التاسع عشر يمس علاقة الفرد بالمجتمع ، وهي علاقة تقوم على الممارسة لانعدام الثقة وإحساس الفرد بضغوط المجتمع وكأنه سجنه وصانع أوصابه « وكان أدبنا حتى نشوب الثورة يركز على الرجل وما يصادفه من حوادث مثيرة تجعله يشعر أنه سجين حياته وأنه غير نافع للمجتمع ، فكان يبحث عن مكان مربح فلا يجد ، ينخر الأم في نفسه ويتلاشى هذا الرجل إما في صلح زرى مع مجتمع يبتغضه أو في تماطى المخدرات والاقتحار^(١) » ثم يمر جوركى عن أمه في مستقبل قوى يجب الناس فيه بعضهم بعضا ، وتصبح فيه الحياة هبة عظيمة النفع للإنسان يحقق فيها شعوره بالحرية في مجتمع يسوده الحق والجمال^(٢) .

والآن وقد عرفنا وجهة نظر سيمونوف وجوركى فإننا نستطيع أن نوجه نقدنا السابق إلى هذه الواقعية الاشتراكية أيضا ، وهو يقوم على افتقاد الشريحة المنتقاة لمعنى الشمول أو الصدق في مفهومه الفنى . ونحن هنا أبدا ما نكون عن استحضار المبدأ الكلاسيكى القديم الذى يضى إلى تصوير الأفكار والمعاني المطلقة التى يتطوى تحتها كل البشر فى كل عصر ، ووجدت تجسيمها الفنى فى الكشف عن مبدأ الصراع بين المشاعر الإنسانية العامة ، كالصراع بين الإنسان وانتدرا أو الواجب والعاطفة وما إلى ذلك ، نحن هنا ما نزال نتحدث عن مجتمع يمينه فى حدوده التاريخية — الزمانية المكانية — ومن ثم يجب أن نلزم — إذا شئنا الصدف — بكل معطياته وألا نطلق فى علاجه من وجهة

(١) الدكتور محمد زكى الشهاوى : الأدب وقب الحياة المعاصرة ص ١٥٨

(٢) السابق ص ١٥٩

نظر سابقة كالواقعيين الاشتراكيين ، أو وجهة نظر منفلوطة نتيجة انحراف المنهج وضيقة كالأقامين الأوربيين . ولا بد أن تستوفنا عبارة سيمونوف « نحن في حاجة إلى أن نقاوم عوامل الشر ... وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا » فإنها بهذه الطريقة عبارة ناقصة وليست من صميم فلسفة الفن التي تربط الغاية بالوسيلة في حركة واحدة ، فلو كان الواقعيون الأوربيون يزعمون أنهم أيضا يقاومون عوامل الشر ، ولكنهم اتخذوا الكشف عن هذه العوامل سبيلا إلى مقاومتها ، وجعلوا تصويرها في بشاعتها وقسوتها وإكراهها دعوة خفية للطلابة بالقضاء على دوافعها الاجتماعية والفردية ، على حين اتخذ الاشتراكيون وجهة أخرى هي تصوير الإنسان كما يجب أن يكون ، أو ما عبر عنه سيمونوف بعبارة متحفظة إذ جعل التصوير في حدود الممكن ، ورأى أن هذا الإمكان يحقق الصديق المنشود للعمل الفني الجيد (١) .

من حقنا أن ننظر إلى دعوات جوركي وسيمونوف على أنها لا تخلو من نازع هروبي يذكّر بمنازع الرومانسية في خلق عوالم خاصة ليست قائمة أو مستمدة من ملاحظة الواقع ، والاعتذار الوحيد للممكن هو أن النظام الاجتماعي الذي ساد في وطنهم غير — على المستوى النظري — العلاقة بين الفرد والجماعة ، وأسطط الصراع الفردي وإن قام على الصراع الطبقي . ولكن هل من الحق أن مجتهدهم لم يمد يستحق النظرة الناقدة والتحليل القاسي الصريح السائد من الواقع الجديد ، وأن كل ما أصبح يحتاج إليه هذا الأدب التعليمي الذي دعا إليه

(١) لا تخفى التزعم التعليمي الدعائية في أدب الواقعيين الاشتراكيين ، مع جانب رومانسي واضح في تقديم الحياة كما يجب أن تكون ، وإن تكن الصورة محكومة بفلسفة معينة .

سيمونوف بدعوى التبشير بالقيم الجديدة وتصوير ما يمكن أن يكون ؟ وهل صحيح أن الأدب الروسى قد أحس بمحض اختياره باختلاف علاقات الواقع الجديد فأنتجه إلى تصوير هذا المجتمع للتغافل الإيجابي القوى ، أو أنه سيق إلى ذلك بقوة التنظيم السياسى ؟ وإنه من ثم كان يشعر بأنه لم يؤد دوره كما ينبغي ؟ يرى هنرى جيفورد^(١) H. Gifford أن الأدب الروسى قد أجلب بعد الثورة وانعكس ، ومن ثم لم يعد يكشف من وجود عقلاء تنبّه إليهم الأنظار كما كان الأمر من قبل ، ويرجع ذلك إلى تطرق تعليقات « لينين » إلى الأدب إذ قال : يجب أن يتخذ الأدب منهجاً جماعياً . وقد ووجه بممارسة من تروتسكى الذى حذر من الصميم الأسم للنظرية الماركسية ، ورأى أن الماركسية ليست أسلوباً فنياً ، كما أن قوة الفن ليست متساوية عند الجماعة الواحدة ، ولهذا يجب أن يترك الفن ويأخذ طريقه الطبيعية . ولكن صيحة المعارضين ضاعت أمام تصميم الحكم الجديد ، فجمع الكتاب فى منظمة واحدة وقل إليهم باسم اللجنة المركزية (سنة ١٩٣٤) وجوب كتابة أعمال أرفع مستوى تجمع بين الأيديولوجية وجاذبية الفن ، ويذكر « يانكولافرن » أن جوركى قد رأس هذا الاجتماع وأقر الدعوة الجديدة إلى مزج التعاليم الماركسية بالفن ، وكأنه بذلك أقر الواقعية الاشتراكية واعتبر رائداً لها^(٢) .

ويذكر الباحثان لافرين وجيفورد أن ستالين لم يقنع بما تحقق ، وعاد إلى التدخل السافر فى جو من الإرهاب^(٣) فبث إلى الكتاب فى اجتماعهم بمن

(١) The Novel in Russia, Paris, Socialist Review: 17.6-184

(٢) تعريف بالرواية الروسية ص ٢١٦

(٣) السابق ص ٢٣٧

أخبرهم بأن ستالين قد اعتبرهم « مهندسي النفوس الإنسانية » ودعاهم إلى إخلاص أكثر للواقعية بقصد إرساء قواعد الثورة وترسيخها ، ونادى بوجود الربط بين الواقعية وهذه النظريات الشجاعة التي يستنقها المجتمع ^(١) . ويعلق جيفورد على هذه المحاولات التي تبذل للحد من النظرة النقدية أو الناقدة قائلا : إن الكاتب الاشتراكي الذي يخضع للتعليمات الاشتراكية يصبح بلا أفكار ، ولذلك فإن الأدب السوفيتي قد فقد طرق خبرته . هؤلاء الكتاب الذين ساروا في طريق الواقعية الاشتراكية التي اختيرت لهم بدقة وتمت أشكالها المختلفة حاولوا أن يغيروا المشاهد القديمة وينقلوها من ميادين المارك إلى المصانع أو أراضي البناء ، من الغابة الكثيفة إلى الميدان الواسع ، ولكن النتيجة دائما كانت واحدة ، فجميع الروايات صارت على أسلوب واحد ، وهكذا أوضح الأدب الروسي حقيقة واحدة هي كيف وضعت تعاليم كارل ماركس لتطوير الجماهير . لهذا يرى جيفورد أن أدب ما بعد الثورة أو ذلك الأدب الذي التزم بالاشتراكية وأدخل في الخلطة كأي نشاط على آخر قد فشل ، بالرغم من الجهود البشرية التي بذلت من أجله ^(٢) في تغيير وجه الحياة الروسية ، ويرجع جيفورد هذا الفشل إلى جمع هذا الأدب بين الجدية والتشكيك مع العجز عن تحديد أسباب هذا الشك ودوامة ، ووضع الظن قبل الحقيقة دون أن يفرق بين ما هو واقع وما هو أمل يرتجى « بكل دقة : الواقعية الاشتراكية نمعة وتصميما وهذا هي الرواية التي تدور حول نفسها في الشئون البشرية هامة أو للصير الروسي »

(1) The Novel in Russia, P: 177-178

(٢) لعله يعني جهود النشر والتوزيع من خلال تنظيم الحزب الذي لم يستطع منحهم الرواج الظاهري أن يؤكد قيمة هذا الأدب، وكذا الجهود التي بذلت لا اكتشاف كتاب من العمال والفلاحين ولم تسفر عن نتائج ذات قيمة .

ثم يضى الناقد ليحدد خصائص هذه الواقعية الاشتراكية فى أنها تقرر للبدأ القائل بأن الخلق الفنى كسواه من الأعمال يعود بقيادة أكثر حين يتحول من الفردية إلى الجماعية ، فضلا عن أنه ينظر إلى البطولة كسلك طبيعى ويرى أن الحياة أكثر حكمة وإقناعا من التخييلات ، كما أنه لاشئ لأجل من الحقيقة ، مع إبطال المنزى الحزن ، وتأكيد الأفكار النامية فى خدمة مستقبل الإنسان ، واختيار الأبطال على أساس نصيبهم من الشقاء وقدرتهم على الكفاح .

وهكذا تميزت الواقعية الاشتراكية عن الواقعية النقدية بالزامها بطبقات السطح ونظرتها للتغائلة للمستقبل الإنسانى وقبولها التبشير بقيم مجتمع لم يتحقق بعد . ومن حقنا أن نتحفظ فى قبول صيغ الإطلاق والتعميم عن فشل أدب ما بعد الثورة ، إذ أن الاستقراء لا يمين عليه ، والفصل الذى كتبه جيفورد نفسه عن باسترنالك وختم به دراسته يؤكد ماتراه .

خامسا : قضايا الواقعية :

لعلنا قد تعرضنا فى الصفحات السابقة لبعض قضايا الواقعية من خلال العرض التاريخى لنشأة للذهب ، ثم اكتماله واستقلاله بفلسفته . ومن ثم فإن هذه الصفحات تبدأ معتمدة على ما تقدم وتطرح بعض القضايا ذات الخطر بالنسبة للواقعية ، وأول هذه القضايا تلك القضية القديمة للتجذدة عن علاقة الفن بالواقع ، ولكنها تأخذ هنا - وحتى لا نضل فى تفرعات النظرية - حد البحث فى العلاقة بين الواقع والواقعية ، ولا بد أن نستحضر فى أذهاننا ما انتهت إليه الصفحات السابقة لتأكد أن أحدا من الواقعيين والطبيين لم يكن يزعم أنه ينقل عن الطبيعة مباشرة ، على الرغم من دعوتهم إلى حياد الأدب وضرورة مجنبه التعبير عن ذاته الخاصة ، ومحاولة محو أية ملامح ذاتية على المستوى الفكرى أو الصياغى ، بقصد تحقيق

موضوعية التجربة ، وانفصال العمل الفني كلية عن خالقه . كتب فلوير إلى جورج صاند : « أعتقد أنه لا يمكن لكتاب القصة أن يصرح برأية في أمور هذا العالم ... وإذا فاني أقصر على عرض الأشياء على النحو الذي تبدو لي عليه ، وعلى التعبير عما يبدو لي أنه الحق ولا أهمية لما يترتب على ذلك ... وإني أريد أن أكون مجرداً من الحب والكراهية والشفقة والغضب . ألم يحين بعد الوقت لإدخال المداللة إلى مجال الفن ؟ لو فعلنا ذلك لبلغت الحيدة في التصوير إلى عظمة القانون ودقة العلم^(١) » وأوضح مافي هذا النص دعوته إلى تجنب جعل العمل الأدبي مجالاً لاعتراف الفرد بأموره الخاصة أو معرضاً لقلّة خياله ، ولا بد أن تستوقفنا دعوته إلى عدم التصريح بالرأى الخاص الذي يمتنقه الكاتب ، ثم تعقبه على ذلك بأنه يقتصر على عرض الأشياء كما تبدو له ، وعلى التعبير عما يبدو له أنه الحق ، فربما دل تركيب المباراة على شيء من تناقض ، ونحن هنا نقوم بالتوفيق والتأويل ؟ وإنما نستعد التفسير من طبيعية الواقعية وموقفها العام في مثل هذه القضايا ، فهي ترفض ظهور الرأى الشخصي ولكنها تقبل « الموقف من وجهة نظر شخصية » فالرأى عادة يعبر عن فرديته وتظهر فيه سمات صاحبه ويتوسط العمل الفني كأنما هو ركيّزته أو بيت التصيد فيه ، ولكن الموقف له بناؤه الموضوعي واستقلاله بالحجة والتعليل ، وإن كان في النهاية تحتاج رؤية شخصية لأديب ، ولا بد أن نتذكر هنا كلمتي سيونوف : إن مانسيه واقفاً ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة . فهنا التزام بالحياة ، هي الأصل ولكنها أصل لا يمكن نقله بحرفيته ، ولا بكليته ، وإنما يمكن التعبير عن وجه من وجوهه ، وقد يبدو الناقد الروسي الشهير V. G. Belinsky وهو من مؤسسي الواقعية في الأدب الروسي وأشهر دعاة

(١) ج. لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٢٥

أكثر وضوحاً من سيمونوف إذ يكتب إلى تورجنيف : « إذا لم أكن مخطئاً فإن دعوتك للملاحظة ظواهر الحياة ووصفها وصفا يعين فيه الخيال ولكنه لا يستأثر بكل مادته يد بأن يجعل منك كاتباً عظيماً » ويقول أيضاً : « إن الطبيعة هي النسخة البائسة والملمة في الفن ، والإنسان هو أعظم وأنبى كائن في الطبيعة ، أو ليس الفلاح الرومي إنساناً ؟ لكن يمكن أن يقال : ما الذى يثير الاهتمام فى الإنسان الجاهل ؟ إنها روحه ، عقله ، قلبه ، مشاعره ، مهوله . وبكلمة واحدة : نفس الأشياء التى للإنسان التعلم ^(١) » الناقد يقر تورجنيف فى الوقوف عند حد الملاحظة والتسجيل ، ويحدد دور الخيال بأنه يعين فى الوصف ، فجعله تحليل الموقف إلى عناصره وإعادة تركيبه بشكل فى ، وإذ يعترف بأصالة الطبيعة وقانونية استلهاها لا يترك ذلك على إطلاقه ، وإنما يلتزم بتصوير ذهنى معين عن قطاع من الشعب ومن زاوية خاصة أيضاً ، ولا يرى فى ذلك تنافياً مع استلهاها الطبيعية .

وإذا كان الواقعيون لم يهتموا بإبراز الجوانب النظرية لقضاياهم غالباً فإن زولا قد قام بذلك نيابة عنهم برسائله العديدة لأصدقائه ، وفى كتابه « القصة التجريبية » الذى نشر فى باريس سنة ١٨٨٥ وفى رسائله الأولى يبدو توافقاً لا كشف شيئاً جديد لكنه غير محدد : « لقد جاهرنا علاناً أمامك بأن الواقع شيء حزين وقبيح خفيف ، فلنبرقه بالأزهار ، ولنسكن علاقتنا به فى حدود ما تقتضيه إنسانيتنا البائسة ، لنأكل ولنشرب ولنشبع رغباتنا الوحشية كلها ، ولكن ليسكن لروح نصيبها أيضاً وليجعل الحلم ساعات فراغنا ^(٢) ، وموقفه المستنكر لقسوة الواقع يميز فى التحفظ نفسها عن المجز عن قلبه كاملاً إلى مجال الفن ، لهذا دعا إلى البرقة أو التشكيل والتزيين ، كما دعا إلى تحديد العلاقة ،

See Fathers and sons. Introduction P: x,x¹ (١)

(٢) مارك برنارد : إميل زولا ص ١٢

أى الاكتفاء بالافتقاء في حدود التجربة الإنسانية حسيا وروحيا . ولكنه ما لبث أن صار محدداً أكثر ، فاعتبر «الإلهام» مجرد أخذ بالمصادفة ، واعتبر الروايات السابقة والروائيين مجرد نداء للقلبية ، ما عدا بلزك وفلويير ودورانتى وجونكور وستاندال ؛ أى الواقعيين والطبيين ، وعال لتخلف الروائيين بعله ربما كانت تأخذ طريقها لأول مرة وهى ضياع المنهج ، وحدد هدفاً واحدا يلتقى عنده العالم والأديب ، فما يصنعه كلود برنار لمصلحة الجسد سيصنعه زولا لمصلحة الأرواء والأوساط الاجتماعية . إنه سيظهر أن الرجل ليس كائناتنا مستقلا وليس سرا فردا وليس نتاجا للمصادفة ، ولكنه جامع العديد من الظاهرات . ولكن هل معنى ذلك أن موقفه من تجربته الإنسانية كموقف كلود برنار من تجربته العلمية ؟ إنه يقرر أن الموضوعية الكاملة مستحيلة «لأننا نرى الإبداع فى مؤلف من المؤلفات خلال رجل أو من خلال مزاج أو شخصية» والرجل أو الكاتب ستارة أو عدسة ترى الأشياء من خلالها أو منعكسة عليها ، ولهذا لن ترى على حقيقتها وستظل الصورة تتغير «كلما جاءت ستارة جديدة تعرض ما بين عيوننا والإبداع ... فى كل مدرسة هذه الشناعة التى تجعل الطبيعة كاذبة تبعا لبعض القواعد» . لكن الكذب على الطبيعة نسبى ، وكذب الستارة الواقعية أقل إضرارا بالحقيقة ، لأنها صافية رقيقة ، وهى تزعم أنها من كمال الشفافية بحيث أن الصورة تخترقها ، إن الستارة الواقعية تنكر وجودها الشخصى ، والحق أن فى هذا كبرياء كبيرة جدا ، لأنها مهما رقت فإنها موجودة ولهاونها الخاص ، على أنها تعطى أصح الصور ، ولذلك فإن «عواطفى كلها لصالح الستارة الواقعية ، إنها ترضى عطفى وأستشعر فيها أروع جمالات الصلابة والحقيقة ، وأكرر قطعاً إننى لا أستطيع أن أقبلها كما تعرض لى ، كما لا يسمنى اللواقة على أنها تعطينا صورا

حقيقية ، وأؤكد أنها يجب أن تملك في نفسها عميزات خاصة تشوه الصور وتجعل من هذه الصور بالتالى أروع القطع الفنية ، على أننى أقبل بلاء الرضا طريقتها في أن تضع نفسها بكل صراحة أمام الطبيعة ، وأن تعكسها في مجموعها كاملة غير منقوصة (١) .

إذا قد نظر زولا إلى واقعية بلزاك ذات التحليل الاجتماعى برضاء متحفظ ، وكان جهده محاولة تطبيق النظريات العلمية ودراسة الناس كما تدرس الفلزات ، يصف ما هو كائن ويبحث عن علله الخفية ، وهذه الملل وراثية داخلية آلية التابع والتأثير في رؤية . ويعلق بعض الباحثين على هذا الموقف قائلاً : « ولكنه تنامى — كما يقول ولهم يورك تدول — أن الكلب الذى يولد في اصطبل لن يصبح بالضرورة حصاناً (٢) » . والحق أن زولا لم يمول على الوسط الطبيعى وحده وإنما اهتم بالوراثة أيضا ، بالدوافع الداخلية ، وعلى أية حال فإن كلب الاصطبل سيختلف في درجة تمثيله لخصائص فصائله العامة عن كلب اللهى مثلا . ومهما يكن من أمر فطبيعة الفن التى تقوم على الاختيار تلقى في الوقت نفسه الأخذ المباشر عن الحياة ، ويعتبر E.M. Forster خير من تعرض لطبيعة انطلق الفنى ومدى قدرته على نقل الحياة كما هى ، وهو يقرر أن ما هو روائى في الرواية ليس الحكاية أو القصة بقدر ما هو الطريقة التى يتطور ويحول فيها الفكر إلى أحداث . وهذه الطريقة لاتحدث في الحياة اليومية ، ففي الرواية ، مع بناء كل شئ على الطبيعة البشرية ، يكون الشعور للسيطر على الروائى في بناء عالمه أن كل شئ مقصود ، وراءه علة وأمامه غاية ، حتى المواطن والجريمة ، حتى البؤس (٣) . . . هناك

(١) السابق ص ٢١ ، ٢٣ ، ٢٩ ، ٣٦

(٢) الدكتور طه محمود طه : دراسات لأعلام القصة ص ٢٢

(٣) Aspects of the Novel P:54 and see the reference in it,

اختلاف بين الناس في الحياة وفي الكتب ، والشئ الغريب حقا أننا لو اخترنا شخصية طبيعية بعيدة عن الافتراض النظري ووجدناها نظيرا في الحياة اليومية بكل تفاصيلها فإننا لن نستطيع أن نجد لها ككل^(١)... إن لسة الروائي قد تناقش من وجهة خاطئة من الناحية المنطقية ، فهي تأخذ ما تحب وتترك الباقي ، وقد تكون الحقائق التي اشتملت عليها الرواية صادقة على ما هي عليه ولكنها غير كافية للإقناع ، وقد يكون ما يقوله المؤلف حقيقة ولكنه بعيد عن الصديق الفني ، فالإقناع والتشكيل هو لسة الروائي ، إنها تقن تزيف الحياة^(٢) .

حي وينتهي فورستر إلى أن الرواية : « عمل فني بقوانينه التي تنفصل عن قوانين الحياة اليومية ، وأن الشخصية في الرواية تكون حقيقية حينما تعيش منسجمة مع هذا القوانين^(٣) » فواء كان الأدب تعبيراً عن الحياة أو تفسيراً أو نقداً لها ، فإن قدرته على النقل الحرفي عنها غير قائمة ، لأن للفن أصوله الخاصة أو منطقته الخاص ، ووظيفته أن يخلق الوهم بالحياة حين يحمل طابع الطراز أو يجاري الأسلوب ، « فليس من شأن العمل الفني أن يعطينا إلى شئ آخر غيره حتى ولو كان هذا الشئ هو الواقع نفسه ، وإنما تنحصر مهمة العمل الفني في أن يعدلنا عن الواقع بلفته الخاصة ، أي أن من شأنه أن يكشف لنا عما يمكن في الواقع من ماهيات وجدانية ، وليس يكفي أن تقول إن « التمثيل » هو دائماً في خدمة التعبير ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن الفن بصفة عامة حين يعمد إلى تمثيل أي موضوع حتى فإنه إنما ينظمه ويعدله حتى يجعل منه محسوساً معبراً^(٤) . وهكذا على مستوى

(١) السابق ص ٦٨

(٢) السابق ص ٧٨

(٣) السابق ص ٦٩

(٤) الدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ص ٥٠

النظرية الواقعية وعلى مستوى النظرية الفنية بعامه ، نجد فكرة حياد الأدب فى تناول التجربة قائمة على مقدمات مغلوطة ، فالتميز عن التجربة ببنى التدخل فيها بالتفسير ، وشغل الملاحظات المدركة إلى لغة وصفية وحوار ، وإخضاعها للتحليل من المحال أن يتم دون تدخل من شخص الكاتب . والتعلق بطبيعة التجربة العلمية لا يزيد من كونه وهما عريضا بفعل عنصر الإرادة الإنسانية وعامل الزمن « إنك لا تستطيع أن تنفس يدك فى النهر مرتين » حقيقة فلسفية تفيدنا هنا ، فالجربة لا تماد ولا تجمدولا تمنح كل أسرارها لمن يترصد لها ، لأنها كيان غير صالح للنقل بكليته ، ولكنه صالح للتمثيل ، وصالح للاستيعاء ، وصالح لتعميد وجهات النظر الخاصة ، وتبقى ملكة الرواى فى التشكيل أو الخلق القائم على حسن الاختيار .

وقد كان الواقعيون منطقيين مع أنفسهم ، فمع الدعوة إلى الحياد فى تناول التجربة وتجربتها من أى طابع شخصى تأتى الدعوة إلى تجربتها من أى هدف خلقى أو اجتماعى أو سياسى أو دينى ؛ لأن الأدب — كما يرى فلويد — فن كالتصوير والموسيقى ، وعلى هذا فصفا التعبير يجب أن تكون أهم ما يهدف إليه الأديب^(١) . ولكن فورستر يرفض هذه التسوية بين فن الرواية وغيره من الفنون ؛ لأن الرواية تقوم على البشر والرواى منهم ، ومن ثم توجد الصلة الحتمية بين الرواى وموضوعه ، بعكس النحات والموسيقى والرسام مثلا^(٢) . وبصرف النظر عن التعليل فإن الواقعيين والطبيعيين فى حرصهم على إبعاد عواطفهم عن العمل الفنى قد انشبهوا إلى إقرار الحيادة ، وعدم تحميل الرواية أى مغزى أو هدف باعتبار أن ذلك لون من التدخل الذى ينال من موضوعية التجربة . وكان لهذا

(١) عمر النسيق : السرحية ص ٢٠٢

Aspects of the Novel- P: 52 (٢)

للبدا أثره الفنى الخطير فى أسلوب التناول الواقى ، وهو الذى ظل يميز المنهج
الواقى أكثر من أية صفة أخرى ، ونفى طريقة عرض التجربة ، فهو دائما
تجربة اجتماعية تقدم دون شرح أو تحليل أو برهان ، اكتفاء بالوصف والسرد
والحوار الذى يهتم بالجوانب الحسية خاصة ويوصف السلوك .

والناية بالأسلوب تعبر عن تدخل آخر يرفضه الواقيون ، وليس مصادفة
أن يوصف بلزك برداة الأسلوب عند لانسون وغيره ، ومثل تلك الأوصاف
لاحقت زولا أيضا ، ذلك لأن الأسلوب عديم وسيلة لا غاية ، وقد كان
علم الناية بالأسلوب مما ميز الواقية الروائية منذ نشأتها فى منتصف
القرن الثامن عشر .

وحين تحدد مفهوم الواقية الاشتراكية فإن كان المفهوم رفض
الواقية النقدية لتلبة الطابع التشاؤم عليها ، على أساس من أن هذا التشاؤم كان
يحد دوافعه من مجتمع للسالح للتعارضة والإنسانية المضطربة ، وقد زال
— فى رأيهم — هذا المجتمع ، وحل مكان التعارض والاضطراب أمل وعزم
على التغيير وبناء الدولة المادلة . وهنا تبرز قضية « الأدب المادف » ، وما تزال
تخضع لاجتهادات كثيرة يصل بعضها إلى الزعم بأن الأدب فى كل عصر كان
هادفا ، ويصل بعض آخر بالقضية إلى مستوى من الضيق يربطها بالتصوير عن
آمال « البروليتاريا » أو الطبقة العاملة فحسب . وقد شكك « سارتر » حين دعا
إلى أدب ملتزم من علم فهم دعوته ، وذكر أن كاتبها شلما كتب إليه قائلا :
إذا كنت تريد أن تلتزم فإذا تنتظر كي تنضم إلى الحزب الشيوعى ، وقال آخر :
شر الثنائين أكثرهم التزاما ، افظر مثلا الرسامين السوفيت^(١) . وقد رفض

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : ما الأدب ؟ — مقدمة المؤلف .

زعم الوجودية المعاصرة هذه التهم وأبرز معنى الالتزام الوجودي ، وهو يقوم على التفريق بين الأدب وسائر الفنون الأخر كالرسم والنحت والموسيقى ، وهذه الفنون الأخيرة غير ملتزمة في رأى سارتر ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنماطها على مدلول آخر كما هو الحال في الأدب ، ويلحق بها الشعر أيضاً ، لأن الشاعر لا يستعمل الكلمات بل يخدمها ، وما سوى الشعر من فنون الكلام يجب في رأى سارتر أن تلتزم ، لأنها تقوم على النثر وهو بطبيعته وسيلة إلى غاية ، وذو دلالة . ووظيفة الكاتب تتركز في الكشف عن موقف بقصد تغييره بالوصول إلى جوهره والنفوذ إلى كل جوانبه وجلاته أمام الميول ، فالكشف نوع من التغيير ، وإذا أراد الكاتب مطلباً من قرائه فيجب ألا يتجاوز الاقتراح إلى التوجيه أو المراوغة ، وهو ما يعبر عنه بأنه : تأدب الكاتب حيال القارئ^(١).

ولكن سارتر في حرصه على منح القارئ حرية الاكتشاف التي تعادل حرية الكاتب في الكشف وتمنحها وجودها الحق ، لا ينحاز إلى تلك الموضوعية التي دعا إليها الواقعيون ، فالصوير غير التحيز ليس ممكناً « وكيف يكون هذا ممكناً ما دام التحيز في الإدراك نفسه ، وما دام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يضمن تفسيرها » فإذا ما صور المظالم فلا بد أن يكون هدفه هو القضاء عليها ، فذلك هو جوهر رسالته^(٢) . ويتحدد مفهوم سارتر للالتزام في هذه الممارات الحاسمة : « في اللحظة التي أشر فيها بأن حريقى مرتبطة بحرية الآخرين من الناس ربما لا ينفعهم ، لا يمكن أن يتطلب منى أن أستخدمها في تصويب استمباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر

(١) السابق ص ٦١ ، ٦٢

(٢) السابق ص ٧٣ ، ٧٤

في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد هو الحرية^(١) ، ولكن هذه الحرية لا معنى لها أو لا وجود لها إلا مرتبطة بموقف تاريخي خاص ، والتزام الكاتب يتمثل في قدرته على نقل الشعور الفردي القطري إلى حيز التفكير ، ولكن ارتباط الموقف الوجودي بالواقع المحلي والتعبير عن مشكلة بينهما ثم قارنا بميته ، لا معنى اقتصاد الشمولية الإنسانية ، ولكن الكاتب يتوجه إلى « كل » الناس من خلال مطلبية للموقف المحدد .

وبهذا التحديد يختلف مفهوم الالتزام بين الواقعية الاشتراكية والوجودية كما يمثلها سارتر . وإذا كانت الواقعية الاشتراكية ترفض الواقعية النقدية لما تصور من تناقض وما تبع عنه من قلق اجتماعي وفساد ، فإن الوجودية ترفضها لزعزعتها الاستقلالية التي صارت سلبية^(٢) تهدف إلى التصور لقائه وتستطيع أن تتناول أى موضوع دون غاية عملية . على أن الوجودية قد أهفت الشاعر من الالتزام ، على حين ألزمت الواقعية الاشتراكية برسالة اجتماعية ، وصاحب هذه الدعوة هو « مايا كوفسكي » شاعر الثورة الروسية ، فعنده أن الشعر الفناني ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة ، والشرط الأساسي لإنتاج الشاعر هو ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر في حلها^(٣) .

ولقد تحدث سارتر عن النزعة الهجائية وعن العواطف الفردية ومهاجمة نظام المجتمع ، ورأى أن الالتزام الأول والأوحد هو للوجه لحماية الحرية ، حرية

(١) السابق ص ٧٦

(٢) السابق ص ١٤٣

(٣) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٣٧٢

الإنسان في موقف يبان فيه نوعا من القهر أو الضغط ، وإذا فلا عيب بالتعني
 بالمواطن الفردية أو مهاجمة النظام الاجتماعي ما تحقق هذا الهدف الذى يمثل
 جوهر التزامه . ولكن الواقعية الاشتراكية ترفض ذلك رفضا تاما . وأتاهم
 الواقعية النقدية بالسلبية الذى وجهه إليها سارتر يجد صدق من الرضا عند الكثرة
 من الدارسين والناقدين المعاصرين ، على أساس من الإحساس بانتهاء الدور
 التاريخى الذى قامت به الواقعية ، مقتصره على التسجيل الحاد اللات الخرض
 على الهدم ، ولما كان عصرنا يزعم بأنه عصر بناء وانطلاق فلا معنى للوقوف
 عند مرحلة تأكيد التعارض بين الفرد والجماعة، ما دمننا نطالب هذا الفرد بالتخلي
 عن فرديته والانغماس فى أهداف مجتمعه . ولنا بسبيل دراسة تطبيقية تستقرى
 الأعمال الروائية التى ظهرت فى ظل الواقعية الاشتراكية بمفهومها الماركسى لئرى
 مدى قدرة هذه الأعمال على الإقناع بعالم جديد ليس فيه شر أو أشرار، وليس فيه
 ما يدعو إلى التمرد على الجماعة أو يدفع إلى التنقيب فى الجوانب السلبية والظلية
 من حياتها ونشاطها . ولكن الذى نعرفه أن التطبيق الاشتراكي فى الاتحاد
 السوفيتى قد كان له ضحاياه وقلائقه وأوضاره النفسية ، لا من الطبقات التى
 جاء هذا النظام ليقتضى عليها فحسب ، وإنما أيضا من تلك الطبقات التى يرى
 هذا النظام أنه قام بمجدها وأنه مجند لإسعادها . والذى نستطيع أن نزعمه من
 خلال استقراءنا الناقص أن الرواية الروسية قد خلت أو أوشكت من أية نظرة
 نافذة للنظام أو للتطبيق ، ربما لأنها ربطت بين الإيمان بالنظرية والتسليم بمسالك
 تطبيقها والرضا بأية تضحية يتطلبها هذا التطبيق . وليس هناك من يستطيع
 الزعم بأن مجاهل هذه الجوانب يخدم أمل الإنسان فى غد مشرق طيب ويعينه
 على تقبل الحياة والكفاح فى سبيل التقدم . ومن ثم فإن اختفاء النظرة النقدية

الذى يصور على أنه موقف سلبي وعاجز ضد البناء ويستحق مصيره ، لم يكن خيرا كله . واحضاء الواقعية الاشتراكية بانتصارات الإنسان الجديد وتجاهلها لألامه الفردية والاجتماعية ليس خيرا كله كذلك .

وبالنسبة للأدب الروسى — صفة خاصة — فإنه حتى مرحلة النقدية أى قبل الثورة لم يكن دائما مقشأا يائسا ، وإنما كان يحثى الأمل فى مثالا التفاعل بين الأجيال مع الحياة . وفى الفصل للوجز والملح الذى كتبه May عن الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر ، يكشف من خلال عرضه لجهود الروائيين فى هذا القرن عن ذلك الملح الذى أشرنا إليه ، دون أن يحدده ، لكنه قطعاً كان يحس به فى عرضه وتحليله إحساسا خفيا . قد دعا تورجنيف فى أول أعماله الهامة « ذاكرة الرجل الرياضى » إلى تحرر الفلاحين وإنصافهم ، وهو ما سار عليه تولستوى بعد ذلك ، كما صور تورجنيف الصدام التقليدى بين الأجيال ، الجيل الصاعد الحديث والجيل القديم ، بين الشباب مالكى العلم والطموح العقلى والكبار الارستقراطيين محبى البيوت . ولقد فعل ذلك بذوق فى رفيع جعل « ميسى » يمثل له قلبه لجمال بالفرنسيين « وهو فى جرأته ودقته ووضوح تحليله وجلاء مرده القصصى قد صار — ربما المترجم الصادق عن الشخصية الروسية إلى آخر العمر^(١) » .

حتى ديستوفسكى المبتلى الشرير — كما وصفه جوركى — فإنه لم يكن يائسا ولا قسما حين صور شخصية راسكولنيكوف ، إن هذا الفنى تاج الثقافة الأوربية وللادية الأوربية التى تقوم على مبدأ « كل الأمور مشروعة » وهو ما استخلصه ودفع حريته نمنا لتأكيده بطلانه^(٢) ، وهذا الفنى بطموحه العقلى

The Story of the World, a Literature, P: 463-464 (١)

(٢) يانكولافرين : تعريف بالرواية الروسية ص ١٣٤ ونذكر هنا أن راسكول كان يتخذ شخصية بونابرت مثلا أعلى

وجرأته قد أحب بنت الشوارع الفقيرة ، وقد أقنعت بطريق القلب وحده أن يستغفر عن جرمته ، وأرسل إلى سيبريا بعد أن استسلم للشرطة حيث لحقت به سونيا . وهو بهذا ينكر أن يكون العنف سبيلا إلى الشفاء من الاستبداد . ولقد انتهت «أنا كارينينا» إلى الانتحار حقا ، ولكن لأنها امرأة خاطئة تركت الزوج الذى هو نموذج كامل للاعتقاع إلى الحبيب اللامع الماثب ، ومن ثم عوقبت بالقطيع من المجتمع ، فليس لها مكان فى الحياة . وقد جاءت «البعث» لتؤكد النزاع الخلقى عند تولستوى^(١) ، وكلمات بلسكى عن الفلاح الروسى تكشف عن هذا الاتجاه للتعاطف قبل الثورة الروسية . ويمكن أن يقال إن هذا الناقد ذو نزعة اشتراكية ، فهو يتأثر فى دراساته وأفكاره خطى سان سيمون وفور باخ^(٢) ، ولكن هذا التصور للقضية لا ينال من الحقيقة التى نريد أن نصل إليها ، وهى أولا لا تفر العداء بين الاشتراكية والنقدية ، وبلتسكى نفسه أول ناقد واقعى فى تاريخ الأدب الروسى ونزعة الاشتراكية واضحة فى آرائه ، ونزعة النقدية واضحة أيضا فى دراساته ، وقد حيا جهود تورجنيف على نحو ما رأينا ، كما كان شديد الإعجاب بمجوجول و«نفوس ميتة» خاصة . ويجئنا تكون النظرة الضيقة إلى الاتجاه الواقعى النقدى مرتبطة بالماركسية ، بل يمكن أن يقال أكثر إنها من أفاعيل السياسة وتداخلاتها أكثر مما هى من جوهر النظرية الفنية . ويوجه سارتر نقداً أساسيا لكل روائى يؤمن بمجهر بشرى ويدستور أخلاقى وباستعداد ركه الآله فى طبيعة الإنسان ، لأن هذا الروائى — فى زعمه — يخلق دائما فى خلق أشخاص مستقلين ، إذ سيتحكم فى حريتهم

The Story of the World's Literature, P: 465 (١)

(٢) تعريف بالرواية الروسية ص ٥٩

ويحكم على مشاعرهم وأعمالهم ، وبكلمة واحدة يحاول أن يأخذ من شخصياته مكان الإله من خلقه . ولكن الإله لا يقدم روايات ناجحة لأنه لا يترك مخلوقاته أحراراً^(١) . وهذا القدر يمكن توجيهه إلى فرعي الواقعية : القدي والاشتراكي .

ولقد أثرت الواقعية على بناء الرواية تأثيراً واضحاً ، فهي قد قضت على شخصية البطل كفرد يستقطب اهتمام الكاتب لقائه ، وتظل الشخصيات الأخرى مجرد أشباح هزيلة مهمتها زيادة الإقناع به وتوضيح سجاياه . ولا يعنى هذا اختفاء الشخصية المحورية من الرواية ، وأكثر الروايات الواقعية الناجحة قامت على «شخص» بل قد تستمد تسميتها منه ، بما يشعر بأهميته مثل : دافيد كورفيلد ، ومدام بوفاري ، وجرمينال ، والأب جوريو — ليسكنز وفوير وزولا وبلزاك على الترتيب ، وأيضاً الجريعة والمقاب التي تهتم بالثق القاتل الطموح اهتماماً خاصاً . ولكن هذه الروايات على الرغم من ذلك لا تمد من نوع الرواية القائمة على تصوير شخصية بطولية ؛ لأن هذه الشخصية للستارة تتناقض مع النظرة العلمية التي تدعيها الواقعية ، والتي لا تعترف بالخيال أو الضرد ، كما ترفض اعتبار الإنسان محور الوجود ، وإنما تعترف بالنماذج أو الأنماط البشرية الواضحة الخصائص والسمات ، والتي نستطيع فوق ذلك أن نربطها بينتها وتاريخها ووراثةها كما تفعل بنماذج النبات والحيوان^(٢) .

وصلة الكاتب ببطله في مرحلتنا تختلف عن صلته إيان إردمار الواقعية ، فالبطل الآن على غرار الكاتب صراحة ، وهذا التشابه يقوم على أحسن من

(١) بيير هري سيمون : الآداب البيروتية ، السنة الرابعة العدد الثاني .

(٢) الدكتور شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير ص ١٥٨

موقف الكتاب المعاصر من مجتمعاتهم ، فنظرا لما يستشعرونه من عزلة^٧ واغتراب بدأت كتاباتهم تنحى نحو الأساطير أو تسجيل الاعترافات أو التهمك الساخر من مجتمعاتهم ومن أخذ الحياة بمجدية ، ومن ثم امتلأت الروايات المعاصرة باللائمتمين والثائرين والشهداء والمبشرين ، وكان أهم ما يشغل بالهم هو التمييز عن عدم الرضا بالواقع للموس^(١).

ولكن مشكلة البطل الواقعى ما تزال فى حاجة إلى إيضاح وتحديد ، فهو أولا من عامة الناس ، من الطبقة البرجوازية أو العاملة ، وهو ثانيا له مدلوله الاجتماعى والطبقى ، وهو ثالثا يبرر عن موقف هجائى إيجابى حين يكون ضحية للبيئة ، أو هجائى سلبي حين يكون هو نموذجاً للإنسان السلي . فليكن خاصلة بالكتاب أو نتاج ملاحظة مستقلة ، ولكنه يتميز عن البطل الرومانسى فى كونه لا يصور لقائه أو تفردة وإسالة دلالاته الاجتماعية ، وهو أيضا ليس بطلا ، إن صح أن نقول إن البطل متجرد من البطولة ، بمعنى أن مهمته قد تجاوزت التقز فوق القيات والاستهداف لمادة المجتمع الذى لا يقر له بالتميز ، إلى نوع آخر من الملاحظة يقوم على تضارب البصالح واشتجار الرغبات والاستثمار بالكاسب ، ومن ثم صار البطل القامى والمطم (بالكسر) هو النفة السائدة عند الواقعيين ؛ لأنه الأكثر دلالة على عصر القوة واللهث وراء المكاسب ، على المستوى الاجتماعى والمستوى العولى .

ولقد أدى اتساع الوحة الاجتماعية والاعتماد على الوثائق وتصوير كانه الواقعى الذى تصنع البشر على هيئتهم إلى ضعف التحليل النفسى وتصوير القوام الداخلية للشخصيات . ويعبر موباسان عن أسلوب الواقعيين فى قوله : «إن القصصى

(١) الدكتور طه محمود طه : دراسات فى اعلام القصة ص ٧

ليس غرضه أن يقص قصة أوسليينا أو يثير شعورنا ، بل هدفه هو أن يجبرنا على أن نفكر ونفهم للفنzy المبتق الخفى للحوادث ، وفقه لا يجعل فى للثرات العاطفية أو فى جمال اللغة أو فى البداية للشوقة أو الصراع للثر ، بل تكمن قدرته فى حشد التفاصيل الدقيقة للكررة التى ستعمل على إبراز للفنzy الجوهرى فى عمله^(١)، وقوله : « ستعمل » يعنى أن فنzy القصة لن يتضح إلا بعد الانتهاء من قراءتها بمرص وصبر وأناة ، حتى نستطيع نحن أن نساعد الأديب على استكمال الصورة المراد توصيلها إلينا^(٢) . ويشير Macsy إلى تميز الواقعيين بخاصية الحرص على سرد التفاصيل ، ولكنه لا يعربها عن الفراسة والقدرة على الاستبظان أو امتصاص المشهد والشخصية فى لحظة واحدة^(٣) . وكان زولا أكثر حرصا من بلزاك على حشد التفاصيل ، ورواياته فى ازدحامها بمادة الحياة توشك أن تدفع بالقارئ إلى الضجر ، وتجعله لا يرغب فى الاستزادة ، ولذلك فإنه يفقد القليل فى الترجمة لأن قوته فى مادة لا فى أسلوبه^(٤) . ويذكر الدكتور زكريا إبراهيم أن الحرص على التفاصيل يؤكد الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن بصفة عامة ، إذ تكون مهمته تسجيل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصورته ، أو مضاعفة الحياة عن طريق زيادة شدة الأحداث ، أو تكرار الحقائق مع التفسير فيها ، فى أضيق نطاق ممكن^(٥).

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة فى الأدب الإنجليزى ص ١٤١

(٢) السابق نفسه

(٣) The Story of the World's Literature. P. 403

(٤) السابق ص ٤١٤

(٥) مشكلة الفن ص ٢٢٠ ، ٢٢١

والعلاقة بين الفن الروائي والحرص على تسجيل التفاصيل الدقيقة يمسك
 بالتمام علاقة الفن الروائي بالواقعية، تلك التي قامت في البداية على حشد التفاصيل
 الحسية بوجه خاص . ويمكن النظر إلى التطورات التي شهدتها الواقعية
 في حدود هذا الإطار أيضا ، وما فعله النفييون والرمزيون للتحدون على الواقع
 قام على حشد التفاصيل النفسية وإحلالها محل التفاصيل المادية ، وفي
 عوليس Diderot أفنى جيمس جويس مئات الصفحات ليقبع مستر بلوم ثمانى
 عشرة ساعة فقط ، ذلك لأنه ترك حركته الخارجية وللمنى الآلى الريب للزمن
 وتعبه في زمنه الخاص ، وأجل أحداث حياته في هذه المدة الوجيزة ، وتعب
 فرجينيا وولف من حرصها على حشد التفاصيل النفسية وتعبها ، في قولها :
 ولا بد للقصة من أن تسجل الأفكار التي تمثها الذرات وهي تساقط الواحدة
 تلو الأخرى على العقل^(١) ، ولكن ما أخذ على الواقعيين في القرن التاسع عشر
 هو قهر هذه التفاصيل المادية بسجوها عن تصوير دخائل الشخصيات وحركتها
 النفسية ، ومن ثم اتسمت الرواية الواقعية في تلك المرحلة بالآلية والرتابة والشخصية
 أحيانا .

وقد ساعد جيل متأخر من الواقعيين على تأكيد اعتبار الحرص على التفاصيل
 بمثابة تهمة بالضلالة والمحدودية ، ذلك الجيل الذى لم يكن يملك موهبة
 ديكزنر وزولا وبلازك ، ولكنه يصطنع منهمجهم بأدعائاته العلمية المريضة . ولقد
 شهد زولا نفسه انقراض تلاميذه من حوله في بيان أصوله سنة ١٨٨٧ ،
 وجنوحهم إلى الأخذ بمنهج الرواية الروسية التي تنهض على شعور المطف العميق
 فعوا الكلام الإنسانية ، وإبداء القلق أمام سر القدر المحجوم ، وكان « فوجيه »

(١) الدكتور طه محمد طه : قصة في الأدب الإنجليزي ص ١٥٣

هو الذى بشر الكفاب القرنين بهذا الاتجاه الجديد من، خلال تعريفه بالأدب الروسى .^(١) وهذا لا ينفى القول بأن التفاصيل على يد عباقرة الواقعية كانت ذات دلالة نفسية ووجدانية صادقة ودقيقة ، ولكن رغبتهم فى تنحية أنفسهم وعزل مشاعرهم انخاصة عن العمل الفنى كانت تدفعهم إلى الوقوف عند الوصف المجرد دون الغوص وراء القواف النفسية وللشاعر الداخلية التى يرفضها منطق التعريب ، وإن لم يرفضها منطق ملاحظة الظواهر . وللشاهد الذى تدخل فيه «إيما» — مدام بوفارى — غرفة زفافها، يكشف عن قيمة اصطلياد الحركة الدقيقة من الوجهة النفسية. فمتد دخولها رأت طاقة زهر برتقالية معقودة بشرائط بيضاء وقد وضعت فى زهرية، وهذه الطاقة تحبس الزفاف الأول لشارل بوفارى ، وبدون أن ينبس بكلمة حل شارل الزهرية بما فيها إلى غرفة بأعلى البيت . وصحبت إيما : ماذا يمكن أن يحدث لطاقة زفافها^(٢)، فن خلال هذه الحركة المحدودة يبدو شارل إنسانا غافلا قليل التنبه ، إذ لم يرفضها قبل قدوم عروسه الجديدة ، وهو أيضا يرتبك إذا ما ضبط متلبسا بالخطأ ، ومن ثم يرفع الزهرية بحركة واضحة ، وللملاحظة فى ذاتها ذات معنى رمزى، إنها طاقة الزفاف الأول الذى انتهى بموت الزوجة ، فهى رمز لصير إيما التمس التى قوبلت بعلامات الموت قبل أن تعاق الحياة .

وإذا تجاوزنا أسلوب التناول إلى الهيكل العام للرواية الواقعية ، سنجد اختفاء البطل قد أثر فى شكل الرواية ، كما أن نظرتهم العلمية إلى الظواهر الاجتماعية قد أثرت فى الشكل أيضا ، فإذا كان رفض المفارقة والتقديرية العشوائية

(١) ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٥٩

(٢) Plot Outlines of 101 Best Novels, P: 220

من مواقف الواقعيين وقضاياهم الأساسية ، فإن ذلك نابع بالضرورة من حرصهم على الموضوعية وربط السبب بالمسبب. وهذا الجانب المعنوي كان له تأثيره الواضح في بناء الرواية الواقعية ، فقد بدت أكثر منطقية ومتناسكة من سابقتها ، صارت الرواية « بناء » بكل ما نوحى به هذه الكلمة من تجميع للجزئيات ووضعها في نظام يبرز وظيفتها ، أى أن كل شيء يوضع في مكانه ليؤدي وظيفته بينها ، فالحجة أو مبهمة لوظيفة أخرى سيتموم بها جزء آخر من البناء . وفي هذه الخلاصة ، أى تماسك الشبكة ومنطقية البناء بدوافع منطقية الحوادث وترابطها بمختلف الواقعية المنهجية عن الحركة الواقعية الأولى ، إذ كانت روايات رتشارد سون وفيلدينج وديفوتيبس لنفسها أن تقوم على رسائل متبادلة ، أو يمثلها بطل أشبه بأبطال المقامات تتحرك معه الحوادث وتتجدد بوجوده دون رابطة عضوية ، ولكن كتاب أواسط القرن التاسع عشر ملكوا ناصية الفن الروائي « وقبضوا بحزم على الوصف وعلم النفس كأدوات ، ولما أصبح بناء الرواية صلبا ونسيبها مرنا ومتناسكا ومتنوعا مثل الحياة نفسها »^(١)

وقد تعرضت الواقعية ، كما شهدها النصف الثاني من القرن الماضي ، لأزمات هي وجه من تطورها أو الانعطاف بها نحو مكتشفات علمية أكثر حداثة ، أو رؤية إنسانية أكثر شمولاً وقدرة على التكهن بالصورة العلمية لعالم القند ، أو تأثرا بأساليب التعبير في فنون أخرى . ولعل من أول ما تعرضت له مع استهلال هذا القرن العشرين ، التمرد على بنائها الفني التقليدي الذي يمتص بالحوادث على ترتيبها من البداية فالاستمرار مع سيولة الزمن وامتداد الحدث ، إلى النهاية ، مع الحرص على رصد ما يقع تحت سلطة الحواس الظاهرة . وقد استند

G. S. Fraser : The Modern Writer and his World, P. 27 (١)

هذا التمرّد إلى نشاط مباحث علم النفس ، وبخاصة الأفكار الفرويدية وامتدادها عند يونج وأدler ، تلك الأفكار التي أحالت الظاهر الراهن إلى الخفي في الزمان والوراثة القريبة والضاربة في القدم على المستوى الفردي والمستوى الإنسان العام . وكذلك تقدمت العلوم تقدما كبيرا ، ولم تدم تقف عند تلك السذاجة للمثثلة في السبب والسبب ، « وأخذت علوم الرياضة والتغيرات السريعة مكان المادية الليكنايسكية والبيولوجية . وكذلك ذبلت الحتمية في الفلسفة العلمية وحل محلها حرية الإرادة في القدرة والاحتمال الإحصائي ، وبهنا كف العالم عن اتخذ صورة الآلة ، وأصبح الكون فكرا ، وأصبحت المادة موجة ، والموجة نوحا من اغتيال^(١) » .

وهكذا أصبح عالم زولا للنطق للوضعي عالما قديما ، والتفت دراسات علم النفس التي تؤصل الإحساس بفردية الذات والاهتمام بالعالم النفسى المنورفيا تحت الوعى ، مع روح العصر التي تعتنق مبدأ التفتت ، لتصنع الشكل الروائى الذى ابتكره ثلاثة من الكتاب لم يلتقوا^(٢) ، ولم يتفقوا عليه ، مما يشعر بصلته السيقة بروح العصر ورفضه للسبب للتكنيك الواقعى . هؤلاء الثلاثة هم : مارسيل بروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس ، وقد أفاضوا من « برجسون »

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة في الأدب الانجليزى ص ١٤٣

(٢) تدل عبارة ليون إيدل — كما ترجمها السمره — على ذلك ، إذ يقول « لقد حدث هذا صدفة واتفاقا في الواقع — أعنى أن ينقل ثلاثة كتاب ، يحمل كل منهم الآخر ، ويتنازعون بمواهب وامزجة متباينة ، وأن يحولوا القصة الخيالية من الحقيقة الخارجية إلى الحقيقة الباطنية . . . » القصة السيكلوجية ص ٣٠ ولكن الدكتور طه محمود يؤكد أن السيدة وولف قرأت للآخرين : دراسات لعلام القصة ص ٩٥ .

في تفرقة بين الزمان الآلى والزمان الذاتى . ولكى تعرف طبيعة أسلوبهم التأم على اعتبار الزمان الذاتى والسباحة مع تيار الشعور فى سراديبه ومنعطقاته دون اهتمام بالتتابع الحسى، نذكر مقارنات طريقة وحقيقية ربط فيها الناقد « هوليدى » بين أسلوب السيدة وولف وأسلوت «سورا» فى الرسم بالنقط أو Pointillism ، وطريقته هى استعمال نقط من الألوان الصافية دون خلطها على لوحة الألوان ، ولا تظهر الصورة بوضوح إلا عن بعد، وبعد تركيز شديد حين تبدأ الألوان فى الاختلاط والتمازج لتعطى إحساسا بالتوافق والانسجام الذى نراه بالعين . وهنا يظهر التشابه بين اللوحة وصفحة من الرواية التى تكتب بأسلوب هؤلاء الثلاثة . يقول الناقد: «يستطيع القارئ أن يقلب صفحات «الأمواج» أو «مسز دالوى» أو «إلى الفئار» ويقرأ عشرات الأسطر ، كما اتفق فى أية صفحة تقريبا ، ثم يكتشف جملة أو عبارة أو حتى كلمة لها القدرة على تسميق إحساسنا بشخصية أو علاقة أو منظر ، فهذه مجرد ضربة فرشاة فى حد ذاتها ، ومع ذلك فلها قطعا صلة محددة واضحة تكشف عن العمل الأدبى كله^(١) . ويعبر « فريزر » من الخاصية نفسها ولكن بطريقة أخرى ، فيذكر أن هذا الرميل مضافا إليه دورى رتشاردسون وكأثرين مانسفيلد قد أضاف إلى الفن الروائى الكثير من مادة الشعر ولكن مخفية ، أو كما لاحظ Richards فإنها موهت الرواية برفائق الذهب ، وهنا — والحديث فريزر — يمكن الخطر من تدهام الرواية كبناء ، كتركيب من الشخصية والحركة ، ولكنه يصف تندر تشاردز فى إتمامه لـ «عوليس» بأنها تفقد التماسك بأنه تده غير عادل . ويقرر أن الانطباع المباشر لقراءة «عوليس» على القارئ ربما يكون الارتباك الذى لاحظه ،

ذلك لأنها تأخذ وقتا وجهدا قبل أن يمكن القبض بحزم على فاصية البلاء ، وإذا كانت القراءة الأولى تظهرها كشيء لا يحجمه عمود قري يسك امتدادها وحجمها الضخم ، فإن قراءة ثانية في مستوى جديتها تبدو أكثر تعبيرا عن الأحداث التي تنطوي عليها . ومن ثم قد وضعها بعض النقاد كذروة إمكانيات الرواية كأسلوب فني ، كرواية تنهى جميع الروايات^(١) .

وهناك تمرد في اتجاه آخر على الواقعية يمثلها H.G.Wells في رواية « حرب العوالم » وغيرها ، وهو في اتجاهه إلى الكواكب الأخرى بخياله يكشف عن تطلعات العلم الحديث في السيطرة على الكواكب والاتصال بها ، ولكنه يتناول هذا الطموح تناولا ساخرا ، فهذا « الإنسان » الذي يتطلع إلى الكواكب قصير النظر ، لم يحاول مجدية أن يقضى على مشكلات الأرض ليتفرغ للقاء العوالم الأخرى ، « لقد أثار انتباهي تعلم ركوب الدراجة أكثر مما أثارته الانفجارات على المريخ »^(٢) ، ومن ثم تكون المزمعة الساحقة ، وتتحول لندن في خيال الكاتب إلى رماد . وحين يهزم سكان المريخ فإنهم لا يهزمون بقوة البشر وملكتهم ، ولكن تهزمهم ميكروبات الأرض وتكشف عن هزيمتهم بطور السماء ، على حين يظل « الإنسان » قابعا يرتعب في خبثته^(٣) . ومن الطبيعي وقد خلق ويلز نمو الكواكب ، واعتمد على خياله التي يحاول أن يصب في قوالب علمية ، من الطبيعي أن ينصرف تماما عن الواقع الاجتماعي والتصور الطبقي إلى معاناة أكثر شمولا واستقلالا .

The Modern Writer and his World, P : 27, 28. (١)

Plot Outlines of 101 Best Novels, P: 467. (٢)

(٣) السابق ص ٤٤١ - ٤٤٣

وأخيراً ، فلعل فيليب رافه خير من حصر المآخذ على الواقعية كما ظهرت على أيدي كتاب القرن العشرين ، فما كان يستهدف من قبل توخي الحقيقة قد انقطع إلى تصوير لظل الأشياء الصحيحة ، دون ما معنى أو مدى أدبي ، ولما كانت عاجزة عن تجديد نفسها قد أضحت الآن لونا من الواقعية يدعيه لنفسه الأدب الجيد والأدب الرديء . هذا فضلا عن أنها تنظر إلى الواقع كيقين غير قابل للجدل ، كما أنها عاجزة عن الإحاطة بمختلف العناصر التي يتألف منها التلق الحديث ، فليست الميادان والمؤسسات هي التي توضع في قفص الاهتمام في عصرنا ، وإنما الواقع ضمه الذي أصبح بالنسبة لنا هذا الجرح الهام^(١) .

وبعد ، فإننا لم نرصد هذه التقلبات لهنون من قيمة الواقعية كما عرفها القرن للماضي ، وإنما لنحيط بالصورة من كافة أقطارها ، ولأن هذه الواقعية قد أسهبت بدرجة كبيرة في حماية حقوق الطبقات الصاعدة ، وكشف ما يمتلئ في النفس الإنسانية من دوافع الأثرة والشر ، وفي المجتمعات من تقاليد زائفة وأقنعة مضللة مبهودة ، وبذلك كانت إضافة على طريق الحقيقة . وأخيرا ، وكان ينبغي أن يكون أولا ، فإن هذه الواقعية كانت الأعمق تأثيرا في كتابنا قبل سنة ١٩٥٢ ومن ثم يكون وضوحها ضوءا كاشفا وضروريا ، على طريق الواقعية في الرواية العربية .

(٣) من مقال له مترجم : الآداب البيروقراطية (نوفمبر ١٩٥٣)

القسم الثاني

البواكير والحركة المؤسسة للواقعية

هذا القسم عن مرحلة البواكير في الرواية العربية ذات التجه الواقعي . وهو مكون من ثلاثة فصول ، صور الفصل الأول حيواننا العامة في نشاطاتها المختلفة ، وهي تتخلع عن نفسها رتابتها وسلفيتها وتميمها ، لتعمل محلها الحركة والجدّة والتحديد ، ومن ثم تتأهب البيئة لإنتاج وتقبل الرواية الواقعية التي تنظر إلى الرتابة والسلفية والتجمع على أنها معوقات في سبيلها .

وفي الفصل الثاني تتبعنا الواقعية في بواكيرها أو تمازجها مع الرومانسية في الرواية العربية ، في مظانها المختلفة ، في فن للقامة ، وفي الرواية التاريخية حين تهدف من تصوير التاريخ إلى توجيه الحاضر أو هذه ، وفي الرواية الرومانسية حين تأخذ مادتها من حياة الناس وتتجه بها إلى الناس ، بقصد « الكشف » عن بؤامض حياتهم الاجتماعية أو النفسية أو الذهنية . ولقد آثرنا عدم تحديد مرحلة البواكير بحد زمني ؛ ذلك لأن البواكير مسارها العام مرتبطا بفترة زمنية تقريبية هي في ذاتها فترة بواكير الفن الروائي عندنا ، ولكن هناك بواكير أخرى ، هي بواكير كل كاتب على حده ، وسنكتشف أن كل كاتب - دون أن نلتزم بفكرة يونج من اللاشعور الجماعي وزعمه أن « الفرد » يحكي في تطوره تاريخ البشرية ككل - له بواكيره الخاصة ذات النزعة الرومانسية المختلفة ، ثم هو بعدها يحدد نفسه بالاستمرار أو التطور . هكذا بدأ تيمور شاعرا

وهكذا بدأ المازني ، ونجيب محفوظ قد بدأ رومانسيا مفرقا في رواياته التاريخية .
وهذا الفصل لم يخضع للتحمية الزمنية للطردة لأنه يتمتع نفسه شروا جانبيا على
الفكرة الرئيسية التي قامت عليها هذه الدراسة .

أما الفصل الثالث فإنه وقف على الاتجاه الواقعي الخالص وألقى يوشك أن
يكون خالصا ، نتيجة وعي اجتماعي وثقافي — كما حدث مع مؤسسي المدرسة
الحديثة — أو بحركة تلقائية متجاوبة — كما حدث مع طاهر حقي مثلا . وقد
منعنا هذا الفصل اهتماما خاصا باعتباره الأساس الحقيقي للقسم الثالث الذي يعبر
عن ازدهار الواقعية في الرواية العربية ، إلا أننا في هذا الفصل الأخير لم نهم بتقسيم
الروائيين داخل الاتجاه الواقعي لتلهم المدية ، ولحدودية محاولاتهم ، ولأنهم
في مجموعهم كانوا نتاج ظاهرة اجتماعية وثقافية واحدة ، مما قرب بينهم إلى حد
كبير .

الفصل الأول

البيئة العامة والواقع المصري

إننا إذ نرصد مرحلة التمهيد الواقعية في روايتنا الحديثة لا نلتصمها بأدى ذى بدء في بواكير الروايات ، وإنما فيما سبق تلك البواكير الروائية من جهود المفكرين والفلاسفة التي بذلت في اتجاهات شتى لفضول من طغيان النسيب في جانب ، واستمبال الماضي الحاضر ووصايته علياني جانب آخر . لأمر ما يبدو الارتباط بالواقع صعبا ، ويحتاج إلى طاقة أكبر ، وما زال فضل أرسطو على الفلسفة يذكر إلى اليوم بأنه حول عيون الفلاسفة من السماء إلى الأرض ، ولم يكن ذلك بالعمل القليل . إن الواقعية تنطلق فكري وموقف اجتماعي يتخذ عند التصاميم شكل رواية ، لا يمكن أن تزهر في أرض لم تمهد لتقبلها وتنميتها ، ومن ثم فإن الحديث عن (البواكير) هو في صميمه بحث في جذور الاتجاه الأدبي ذاته ، فالواقعية قبل أن تظهر في صورة تعبير أدبي كانت - وبغير مبالغة - قد خاضت معارك عديدة لتصبح منهجا في الفكر والسياسة والفن ... منهجا حياتيا . وما كان الأديب الواقعي ليجد إن لم تسبقه هذه العلامات الهادية ، التي دفنت به من التامض والضباب إلى الحدد ، ومن الاهتمام بالصورة إلى الاهتمام بالفكرة ، ومن استلزام الماضي إلى الإيمان بالواقع المعيش والتطلع إلى المستقبل ، ومن السلبية والحروب إلى المواجهة والتأثير .

وقد اعتاد الباحثون في الأدب الحديث أن يبدؤوا بمقدمة - قد تطول - من صورة المجتمع الحضارية ، بأثنين - في العادة - من الحلقة الفرنسية باعتبارها أول

احتكاك على واحد ولافت بين مصر وأوروبا مثله في الحلة، ثم في حركة البعثات العلمية التي وجهها محمد علي إلى فرنسا. وأسسوا على ذلك القول بأن تلك الفترة هي بداية النهضة الحديثة، والحلة أول بواعثها^(١) ولكننا لن نسرف على أنفسنا فنرجع إلى تلك الفترة للترامية من أولها، ونكتفي عنها باللمحة الباردة في حدود حاجتنا لاكتشاف الجو التام الذي مهد للواقعية في الرواية العربية. يكفي أن نذكر في هذا المجال أن رفاعة الطهطاوي - وهو يذكر دائما كأول المجددين - بذل جهدا لا يسهان به ليصف مائدة الطعام بصعافها وأقداحها حين رأها لأول مرة. وأن «الجبرتي» - شيخ المؤرخين المحدثين - قد بذل مثل ذلك الجهد ليصف تجربة عليه بسيطة أجراها أمامه بعض علماء الحلة. ويقترن فقر التمييز والمجزئ النوى بالتخلف الحضارى ومحدودية الفكر.

كان لا مفر إذا من معركة لقوية يخوضها دعاة التجديد لإقرار أسلوب يستطيع أن يوحى بالصورة والحركة والخطورة النفسية والفكرية المعنية. أسلوب يستطيع أن يدمج القارىء بالحياة وبالناس، وأن يراهم - من خلال الكلمة - في حياتهم البسيطة ومضطربهم اليومي، يملون ويفكرون ويصنون ويثرون، إلى آخر ما يزاوله الإنسان من نشاطات الحياة، تلك هي اللبزة الأولى التي منحها الفن الروائى على المسرح والغم، واحتحق بذلك أسباب وجوده واستقلاله.

والرواية - كفن ثرى - قد خاضت مثل تلك المعركة مع أول محاولاتها للاتحام بالواقع في منتصف القرن الثامن عشر، لقد أنهم ريشارد سون من نقاد عصره حين ظهرت «بامبلا» ونالت حظوة جماهيرية، بأنه ردىء الأسلوب،

(١) جاء في لفتاق أن الحلة الفرنسية حين جاءت إلى مصر وجدت الأزهر يوجع بيارات مديدة تمتد جذرائه إلى الحياة في مصر كلها. ص ٩٨.

أما معاصره جولدسميث فقد كان من حسنات وواجه « قس ويكلفه » - التي أسهمت في إرساء قواعد الرواية الفنية - أنها كتبت بأسلوب واضح بسيط ولغة خالية من التعقيد^(١)، وسنجد من خلال هذا العرض السريع أن أصحاب الدعوات التجديدية في وجه من الوجوه يصرون - بوعي أو بتلقائية - عن موقف عام من التطور، هو إلى التجديد أميل، فالفكر للتطور المستقبلي النظرة يعبر - ودائماً - بلغة جديدة، ويدعو بالقول أو بالسلوك إلى حياة جديدة - وهكذا سنجد أنفسنا أمام حركة متكاملة تظهر وتزهر في النصف الثاني من القرن الماضي، وتعوها هزيمة عراقى، إلا أنها تناسك من جديد وتزدهر بل تبلغ مداها في العقد الأول من هذا القرن وتبدأ في جنى الثمار في أعقاب ثورة ١٩١٩، ولعلنا نجد فيها التعليل المقبول لسؤال لا هميص عنه، وهو: لماذا تأخرت الرواية الواقعية في أدبنا على الرغم من أننا اتصلنا بأوروبا - وبفرنسا خاصة - إبان ازدهارها^(٢).

(١)

يذكر الأضاني^(٣) وتلميذه محمد عبده كأول البناة إلى التجديد الفكرى، وإنما مال الأضاني إلى الرغبة في خلق وعى سياسى واجتماعى، واتجه اهتمام تلميذه

(١) انظر جميل سميد « اتجاهات الأدب الانجليزى »، دكتور طه محمود طه « القصة في الأدب الانجليزى ».

(٢) بذكر الدكتور ابراهيم سلامة أنه بما عوق التأثير بالأدب الاوروبى عقب الاتصال به والتعرف عليه أن نهضتنا كانت قومية وهذا من شأنه أن يحدث مقاومة لاندماجنا وتأثرنا سرياً - (تيارات أدبية ص ٦٦) .

(٣) قدم إلى مصر سنة ١٨٧١ وبقى فيها ثمانى سنوات .

إلى التعليم ، ولكن الطهطاوى كان قد سبقهما إذ ترجم حياة « منقشكيو » و « قوانين نابليون » وأسس مدرسة الألسن ، وحين نفى إلى السودان وضع كتابه « تخليص الإبريز » واتخذ فيه موقف الناصر للحضارة والدنية حين لا يكون تعارض بين الوافد من عادات الغرب وما هو من الدين . ويلحق به على مبارك الذى اهتم مثله بإصلاح نظام التعليم وبوضع الرواية التعليمية ، ولكن استقرار اللابسات التاريخية بدل على أن « مبارك » كان يتحرك فى بيئة اجتماعية صارت حديثاً أكثر تقبلاً للفهم وإقرار التطور ، وهذا الموقف الذى يرويه الدكتور أحمد أمين عميق الدلالة على مابدأ يزحف على الحياة الاجتماعية من تيسيرات « قال: حدثنى «عبد العزيز باشا فهمى قال : كنت يوماً فى بيت على مبارك والناس تموج فى بيته ، والحجر مزدحمة بالزوار وعلى باشا يتصدر حجرة منها ، فحضر مصطفى باشا رياض ، وكان ناظر النظار إذ ذاك ، فأخذ يخوض فى الناس حتى وصل إلى على باشا مبارك فقال له: ماهذا يا باشا ؟ فقال له : يادولة الرئيس إنا فى بلديهاب الناس فيه أن يخاطبوا معاون إدارة أو مأمور مركز أو أى موخلف حكومى ، فإذا نحن جرأناهم علينا وخاطبناهم وخاطبونا ، أمكنهم أن يخاطبوا للوطنين فى غير هيئة ، وتمودوا أن يطالبوا بحقوقهم وقالوا : إنا نبالس الناظر ونخاطبه ، فلم لانخاطب من هو أقل منه^(١) وعلى مبارك من الطبقة الشعبية كما كان الطهطاوى ، وهذا الموقف منه ذو دلالة اجتماعية صيقة ، نساكن على الموم داعية تجديد ، لكنه ظل مرتبطاً بالقيم الإسلامية كما تتمثل فى بيئته ، وكتابه « علم الدين » يعكس موقفه المتحفظ من الحضارة الأوربية .

إننا إذ نقر لهذا الاتجاه التمثل فى « محاولات التوفيق » بقيمته فى خلق وعى

جديد، نحكم عليه بأنه - من زاويتنا الخاصة - كان أسير النظرة السلفية . يمثل هذا الوعي في موقف الأفتاني من قضية الحرية ، ومن الإصلاح ، فدعا إلى التمرد لفرض الإصلاح وتحقيق الحرية ، ونادى الفلاح المسكين بأن يشق قلب ظلاله ، وحمل على الأدب الذي يجعل من نفسه عبداً للاستقراطية ، لأم له إلا مدح الملوك والأمراء والنفى بأنفاهم ، فكل حاكم سيد الوجود في زمانه ، معصوم من الخطأ فيما يأتي به ، يبتز مال الناس غصبا فلا يلام على ما غصب ، ولكن يمدح على ما أفق ... الفن والأدب والشعر والنثر موسيقى لطربه ... وعبيد مخفوة لنهش أعدائه ومدح أوليائه ... فخرج الأفتاني على الناس بأدب جديد ينظر للشعب أكثر مما ينظر للحاكم ، وينشد الحرية ويخلع المبودية ويفض في حقوق الناس وواجبات الحاكم^(١) ، ويتحدث عن ريتان فيقول إنه يذكره بأبن سينا أو ابن رشد ، كما كان يذكره لوتر ، ويرى أن الإصلاح الأوربي بدأ دنيئاً بقطع مارسخ في عقول العوام والخواص من فهم بعض الأمور الدينية على غير وجهها الحقيقي^(٢) . ومن طريف ما يروى عن الأفتاني وهو رجل فسر وثورة ووليد عصر له تهافته التقليدية البعيدة عن التسامح ، أن قرأ رواية ، وأن يبدى إعجابه بها ، وذلك حين ترجمت حاجي بابا الأصفهاني ، التي ألقها جيمس مور برزفهر إنجلترا في طهران وقال : إن الشرقيين يفيدون منها كثير حين يرون كيف ينظر إليهم الأوروبيون^(٣) .

(١) للرجع السابق ص ٦٨ .

(٢) مقدمة الدكتور عثمان أمين رسالة الرد على الدهريين وجمال الدين الأفتاني . نوايج المسكر العربي ص ٩٠ .

(٣) عباس محمود العقاد : بين الكتب والناس ص ٢٦١ وما بعدها ، وقد ترجمت الرواية إلى العربية سنة ١٨٩١ بعد تأليفها بنحو قرنين ونصف .

أما محمد عبده فقد حرم ثورة عرابي ثقته، لاندرى هل هو الاعتراض على شخص عرابي أو عدم الرضا عن تحرك الطبقة الوسطى التي ينتهي إليها «عبده» بأصوله وإن يارحها بثقافته ووظيفته. على أي حال فإنه قد هادن الإنجليز وامجبه إلى الاهتمام بالتعليم؛ وفضل المسبق العادل كرحلة، مما يؤكد نزعتة المحافظة في الفكر الاجتماعي ووقوفه عند التجديد الديني، وأسلوبه في مقال نشره الأهرام في أول عهده بالكتابة (سبتمبر ١٨٧٦) مثقل بالسجع وانتقاء التراكييب الغامضة البعيدة عن البساطة. لكنه في مقال آخر كتب سنة ١٨٨٠ أكثر بسداً عن الصنعة^(١)، وإذا كان التجديد لثة «الثورة» فإن محمد عبده كان ثائراً متحفظاً، فجاء تجديده على قدر ثورته، ولكن «تشارلز آدمس» يقرر أنه مؤسس المدرسة الحديثة، بل يردد في إعجاب قول بعضهم: إنه أحلم مدعى مصر الحديثة، ومحمد دوره الأكبر بتلاميذه الكثر الذين اتخذوه إماماً في النزوع إلى حرية الفكر والرغبة في للمامة بين الدين ومطالب الحياة المصرية للمقعدة، وعلى رأسهم على عهد الرازق وأخوه، وأحمد فتحي زغلول و لطفى السيد وأحمد تيمور وغيرهم. ودوره في نظر «م. هوزن» يهلب عليه طابع المدم لما يقضى بهدم روح التقدم، وإذا كان يحرمه من النظر الشامل فإنه يقر له بأنه عرف المنهج الحديث في التفكير^(٢). وعلى العموم فإن تجديد بلال الرجلين -الأفغاني وعبده- كان نابضاً من تصور ديني يسوغ التفكير في كافة مجالاته. وقد أثرت دعوتها في تلاميذها أحق التأثير، ووضح انعكاس دعوتها في مجال الأدب القصصى على موقف محمد الموليحي

(١) محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الأمام ج ٢

(٢) تشارلز آدمس: الإسلام والتجديد في مصر من ١٠٢ - ١٩٧ - ٢٠٦
٢٦٢ وفي أماكن أخرى متفرقة.

من الحضارة الأوربية في « حديث عيسى بن هشام » وحافظ إبراهيم ودفعه عن محمد عبده في « ليالى سطيح » - وقد كان يكنى له ولأما حقيقاً ، وكذلك تحفظه أمام قضية تطورية هامة مثل الحجاب والسفور . ولا يجب إذا رأينا رأى المحافظ يقترن باللغة (المحافظة) التي ما تزال تحتفى بالصنعة ، وتحرص على الحلية عند هذين الكاتبين ، وإن لم تصل في هذا المجال إلى العمق والجود الذي تمكنه كتابات الجيل السابق عليهما . ويذكر بعض الباحثين أن الحرية السياسية هي التي كانت تقبّاد إلى النعمن ، ولكن المولى صور الحرية الاجتماعية حين دفع الباشا إلى مناقشة المسلم والمكاري وغيرهما^(١) ، ومعنى ذلك أن المولى كان يمثل حركة متطورة لا مجرد صدى لأنكار عبده .

ويمكن اعتبار لطفى السيد بداية لمدرسة فكرية جديدة ، تمنينا هنا بدرجة أكثر من تلك المدرسة التي أسسها الأفتاني بوجهها الإصلاحى السلفى - وإن كانت متولدة عنها - على الرغم مما أشار إليه نشارك آدمس من ميله إلى المحافظة برغم استتلاله الفكرى ، وتحفظه في قبول التطور أو في الأقل اعتداله ، ويشير آدمس بصفة خاصة إلى مقدمته التي صدر بها كتاب باحثة البادية « النصائيات »^(٢) وذلك أن لطفى السيد - الذى كان مرتبطاً بمصر - بخلاف الأفتاني الذى يدعو إلى تقوية الجامعة الإسلامية - كان يملك تصوراً كاملاً لخطّة إصلاحية بطيئة بطريق التربية الوطنية ، وكان يتحدث من « مصر » بصفة خاصة ، ويدعو المصريين إلى التشبث بمصريتهم ، وإن كانوا من أصول

(١) الدكتور ماهر حسن : حركة البحث في الفكر العربى الحديث ص ١١٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٢١٦

مختلفة ، كما يدعوم إلى السلم بالتاريخ المصرى والإيمان بقدرة وطنهم على
الارتقاء^(١) ، وقد انتف حول له شبان الجيل الجديد فى مصر ، ولم يكن هؤلاء
من تأثروا بالمبادئ الوطنية النامية غيب ، بل ممن نالوا من العلم الغربى حقاً
أوفى من حظ أسلافهم ، واستطلعوا فى كثير من الحالات أن يستوعبوا قسطاً
عظيماً من روح الثقافة الغربية من خلال اتصالاتهم الطويل بها فى سنى الطلب ،
وخاصة فى فرنسا^(٢) .

وقد أسس « لطفى السيد » صحيفة « الجريدة » سنة ١٩٠٧ وجعلها
منبراً لحياته التجديد الحر ، وأكثر ما تميزت به إحساسها بالوطنية المصرية ،
ووقوفها ضد فكرة الخلافة الإسلامية متمثلة فى تركيا أو فى غير تركيا ،
ونظراً إلى « مصر » كوطن له دوره الحضارى الخاص به وتراثه الحضارى
الذى يميزه عن غيره . ولهذا لم تكن دعوات كتابها معارضة للعودة إلى القديم ،
كالم تكن مبالغة فى المطالبة بقطع الصلة تماماً ، وإنما حاولت تطوير المفاهيم
القديمة لتلائم المتطلبات الحديثة ، وهذا الدور للجيل الذى عاش أوائل هذا القرن
هو القدر اللطاح — بطروف للرحلة — لقوى جديدة نشأت فى رعاية نظام قديم ،
فن الطبيعى أت تشع بالتوتر ، وأن تجابه بضغوط ومعارضة ، تجعل دورها
يقف غالباً عند حدود اللامعة بين القديم والجديد ، والجمع بين (الولاعات)
للتجديد فى صورة مقبولة من الجميع ما أمكن . وقد تبنت مدرسة لطفى السيد
الدفاع عن التجديد كبداً فى ذاته ، مما كان له أثره فى خلق اتجاهات فكرية

(١) أحمد لطفى السيد : تأملات فى الفلسفة والأدب والسياسة والاجتماع

ص ١٩ ، ٧٠ .

(٢) هـ - جب : دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٥٠ — ٣٥١ .

جديدة ترفض السلفية وتطلب النظرة الواقعية القائمة على أسباب موضوعية وتعليلات منطقية ، دون احتلام للغيبيات ، ودون البدء من مسلمات ، وقد بلغت أوجها عقب الحرب الأولى ؛ وهي تجمع إلى الاهتمام بالواقع ، النزعة التحليلية^(١) ، فالتعليل له وجهه للنطق الذى يناسب رفض المسلمات ، وكأله المقدمة قبل النتيجة .

وأخطر التضالما التى كانت من وحى هذه المدرسة ، ما أثارته رسالة منصور فهمى للدكتوراه ، التى أعد أطروحة تحت إشراف للسشرق اليهودى الفرنسى ليفى بريل عن « حالة المرأة فى التقاليد الإسلامية وتطوراتها » ولا يمتينا هنا عرض رأيه أو تفنيده أو الدفاع عنه^(٢) ، ولكن نذكر أن جريدة « المؤيد » دافعت عن حرية الفكر ، ودعت إلى أدب النقد .

وقد شهد عام ١٩٣٦ ممركتين حادتين بين أصحاب النظرة السلفية ودعاة التجديد ، حين نشر على عبد الرازق - قاضى محكمة للمنصورة الشرعية - كتابه عن « الإسلام وأصول الحكم » ورأى فيه أن الخلافة دينية وسياسية أكثر من كونها مسألة دنيوية ، واستغل بأن القرآن الكريم نفسه لم بشر بإشارة صريحة إلى طريقة اختيار خليفة ، ولقد كان للكتاب مرممها السياسى ، إذ تنبى حزب الأحرار الدستوريين - الذى ورث أفكار حزب الأمة ، وكان لطفى السيد من أقطابه - الدعوة إلى إلغاء الخلافة بمد سقوطها فى تركيا ، ولقوم الصحف التى تدعو إلى تنصيب « فؤاد » خليفة ، وهى الخلافة إلى مصر .

(١) الدكتور إسماعيل آدم : توفيق الحكيم ص ٣٧ .

(٢) رجعتنا فيما يتعلق بهذه القضية إلى كتاب أنور الجندى « للمارك الأدبية »

وفيه يذكر ص ٣١٣ أن منصور فهمى رجح عن آرائه .

وقد تسبب الكتاب في أزمة سياسية للحزب وصوره ، وألغيت الإجازة العلمية للمؤلف . وفي العام نفسه أصدره حسين ، كتابه «في الشعر الجاهلي» فاهتز العالم العربي لأرائه الجريئة ، والمؤلف ذو صلة في ذلك الحين بحزب الأحرار الدستوريين وجريدة «السياسة» أيضاً مثل سابقه — فاستغلت الأحزاب المعارضة حتى نوقش في البرلمان ، واتهم مؤلفه بالإلحاد والمبث بالتاريخ ومعاداة العلم ، وهاجمه سمد زغلول هجوماً عنيفاً . وفككتي بالكلمات الوجيزة التي أجل فيها المؤلف هدفه من وضع هذا الكتاب ، وصدره بها ، فإنه إنما يرمي إلى تحرير الأدب العربي من القيود التي تربطه بالعلوم العربية والمواظف الدينية ، وحتى يدرس الأدب لنفسه دون أن يكون وسيلة لنهم القرآن والحديث . وقال إنه يريد أن يدرس تاريخ الآداب في حرية وشرف ، كما يدرس العلم الطبيعي وعلم الحيوان والنبات ، وتساءل : من الذي يستطيع أن يكلفني أن أدرس الأدب لأكون مبشراً بالإسلام أو هادياً للإلحاد ، وأنا لا أريد أن أبشر ولا أريد أن أناقش المعدين ؟

على أن القيمة الحقيقية للكتاب ليست فيها حواء من الشكوك والإنكار ، وإن كانت البيئة في حاجة إلى كثير من الشك والإنكار لتصل إلى الحقيقة والجوهر ، وهذه القيمة تبدو في أكمل وجوها ماثلة في دعوته إلى اتباع نهج نقدي في دراسة الأدب العربي ، وعدم الاستسلام لروايات القدماء ، وقبولها دون تمحيص . وقد لجأ في عرض موقفه إلى أسلوبه التهكمي اللاذع ، فضاعفت بذلك من ثورة المحافظين التقليديين . وفي سنة ١٩٣٨ نشره حسين كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» وفيه أعلن أنه يرى ارتباط وتأثر العقل المصري بالبحر المتوسط والعقل اليوناني أكثر مما يراه مرتبطاً بموطن أو بقرات آخر ، ودعا دعوة صريحة

للاخذ بأسباب الحضارة الأوروبية ، لتتكون للأوروبيين أندادا ولنكون لهم
شركاء في هذه الحضارة .

هذه النزعات التي رعاها لطفى السيد ودافع عنها^(١) تدل على مدى
تقديره لحرية الرأي والحرية كهدأ إنسانى ، والحرية السياسية من باب أولى ،
وأتجاهه العلمى يتضح فى ترجمته لأرسطو وفى مهاجمته له لاعتراؤه بالرق ووصفه
لبعض الأمم بأنها خلقت لتطبع ، وفى تحليله لسياسة الأمم وتطورها على أساس
من اقتصادها ، فالسياسة خادم الاقتصاد ، والثروة أكبر القوى السياسية ، ومن
المشاهدات العامة أن البلاد الزراعية ، أى بلاد السهول ، لا تطبع عاداتى الحرية
ولا فى شرف الاستقلال إلا أن تبلغ حاجتها من الثروة^(٢) . وقد لا نواقه على
الربط بين الثورة والثروة ، وربما أمان استقرار تاريخ الثورات على عكس
ذلك . ومع هذا لن نخطئ فى اكتشاف ملامح فكر جديد يقوم على التحليل
ومحاولة الاستقصاء .

وحين ألف لطفى السيد حزب الأمة وأسس « الجريدة » لتتكون
لسان حاله وممبرة — على ما يراه — عن ذات مصر خالصة ، وعن رأيها صريحاً
لاشبهة فيه من هوى لتركيا أو مقاباة لانجلترا ، كان محمد حسين هيكل فى
فرنسا يدرس الحقوق ، وحسين عاد اعتنق نزعة خاله لطفى السيد إلى (مصر

(١) انتقال لطفى السيد من وزارة محمد محمود حين تسلى الوزراء الدستوريون
إلى صفوف طلبة الجامعة مما يجدد الشياكل الجامعية ، وانتقال من منصب مدير الجامعة
حين اضطر طه حسين بسبب كتابه .

(٢) لطفى السيد : المنتخبات ٢٥ ص ١٠٨ ، وانظر : دكتوراة سمات فؤاد

قم أدبية ص ٢٥ — ٤٤

حديثة ومستقلة) فانضم إلى حزب الأحرار الدستوريين الذى ورث قضايا حزب الأمة وفلسفته فى حكم المائلات المصرية القديمة ، باعتبارها صاحبة المصالح الحقيقية. ورث هيكل اذا الاعتزاز بهنه للصربية ومحاولة إرازها كطابع خاص ، واكتشاف جذورها كشجرة مستقلة لا كفرع من شجرة ، يدعم موقفه تلك الاكتشافات الأثرية التى ظهرت فى الربيع الأول من هذا القرن وتوجت باكتشاف مقبرة توت عنخ آمون سنة ١٩٢٢ ، وقد أخذت دعوته فى بدايتها طابعا علميا مقبولا ؛ اذ دعا فى « السياسة الأسبوعية » إلى إنشاء كرسى للدراسات المصرية ، ونمى على الجامعة إحاطها للأدب والفكر المصريين . وهو هنا يستقى مباشرة من دعوة لطفى السيد التى نادى بها من قبل . وفى سنة ١٩٢٩ أصدر كتاب « تراجم شرقية وغربية » وفى مقدمته يعلى من شأن مصر ، ويرد على من يتهمها بأنها خضعت لسلسلة من الفاتحين الأجانب ^(١) ، ولكنها تتحول إلى معركة ذات أهواء حين يكتب الدكتور طه حسين مقالة بمجلة « كوكب الشرق » يقول فيها : « إن المصريين قد خضعوا لضروب من البغض وألوان من العدوان جاءتهم من الفرس واليونان ، وجاءتهم من العرب والترك والفرنسيين ^(٢) . وهذه العبارة مع حسن الظن بقائلها يمكن قبولها — بشئ من التحفظ — إذ لا يلقى العرب كقومية ، وإنما كجموعة قدمت من الجزيرة العربية فى فترة ببيتها وحكت مصر قبل أن تستوطنها وتندمج مع أهلها . ولكن خصوم « طه حسين » سولم تسكن معركة الشرع الجاهلى قد خبا أوارها — لم يكونوا على شئ من ذلك ؛ فارتفعت أصوات المعارضة والالتهام . ونكاد نجزم — من خلال تتبع ما كتب

(١) دراسات فى حضارة الاسلام ص ٣٥٧ ، والمهامش ص ٤٠٥

(٢) قال ذلك سنة ١٩٣٢ — انظر « المارك الأدبية » ص ١٧ وما بعدها .

حول قضية الأصول المصرية، وهل مصر فرعونية أو عربية؟ — أن المشتركين فيها كانوا يتحدثون أكثر مما يسمعون أو يفكرون، ويريدون فرض وجهة نظر خاصة أكثر مما يناقشون ويحتجون، فالدكتور زكي مبارك ينكر وجود الثقافة الفرعونية وصلاحيها للحياة، ويعلم سلامة موسى أن دماء الفراعنة تجري في عروقنا جميعا، ومكرم عبيد يقول: نحن عرب في مصر ولا ننجس الفراعنة إلا لأنهم عرب. ويتحدث محمد كامل حسين عن مصر اليوم غير ملق بالا إلى الأصول العرقية التاريخية، فيقول: الحياة المصرية تختلف عن حياة العرب، وللمصريين عقلية خاصة تختلف أيضا عن عقلية العرب، ويقول فتحي رضوان بالتلاحم التاريخي بين المرحلتين العربية الإسلامية وما قبلها، وينهكم سلامة موسى من الذين يظنون أنها دعوة للإحياء الاجتماعي الديني.

وقد حمل الدكتور هيكل النصب الأكبر في هذه القضية، وكان موقفه معتدلا وعلميا إلى حد كبير، لكن غبار المعركة لم يترك مجالاً للرؤية الواضحة للنصف، يقول (١): « ليست الدعوة لدراسة تاريخ مصر الفرعونية مقصودا بها رد التاريخ على أعقابها ليصب في منبعه، ولا هي مقصود بها الإعراس من دراسة تاريخ الشرق في مختلف عصوره، أما القول بأن الدعوة إلى إحياء الفرعونية في الفن والأدب وما سواهما من ميادين الحياة إنما يقصد به إلى أن تحيا مصر اليوم كما كانت تحيا مصر الفراعنة فإنما ذلك محاولة للاستحيال.... ولكن ثمة حقيقة ليست أقل من هذه وضوحا وقوة، تلك أن كل حاضر لا يتصل بماضيه لا مستقبل له. لا أقصد إلا أن يتصل الروح المصري الحديث بالروح المصري القديم، وأن

(١) من ملحق السياسة الأسبوعية سنة ١٩٣٣ وكلمات هيكل ذات صلة واضحة برواية الحكيم « عودة الروح » التي ظهرت قبل ذلك بعام واحد.

يستدحيه ، وأن يعاقب هذا الرعى على تعاقب المصور من بعد حكم الفراهنة .. وما يخالفنى ريب فى أن كل اتصال بين روحنا اليوم وبين روحنا فى مختلف المصور يضاعف قوتنا وحيويتنا ، ويسمى بروحنا إلى مقام البقاء والخلود .

ويقف هيكل عند مجرد الصلة النفسية بين مصر القديمة ومصر اليوم نتيجة لوحدة الوسط الطبيعي واستمراره ^(١) . وتقف دعوته بعيدا عن اللغة والدين بل والدم ، وتؤكد على ضرورة الرعى الحضارى بمصر المعاصرة ، وذلك باكتشاف أهراتها وأصول عاداتها وفنونها ^(٢) . وما فطن أن هذه الدعوة تجعله أو تجعل غيره فى موضع الاتهام ، وهو نفسه يطن أنه كان على وشك تقديم عمل أدبى عن الحروب الصليبية باعتبارها مرحلة من تاريخنا ، ويقت النظر إلى البطالمة والرومان فى مصر . فالمسألة إذا ليست الفرعونية بمقدار ما هى الحضارة والتاريخ وتأثير الماضى - ألا كان - فى الحاضر . وهذا الاقتصاد والتحفز هو الذى تطيقه شخصية هيكل القانونية السياسية ولا تطيق سواء ، فهو مع ثقافته الغربية وحسن فهمه لتطور الحياة الفكرية فى الغرب لم يكن من اللبائين فى الدعوة إلى الأخذ بأساليب الحياة الغربية . وسرى من خلال « زينب » أن عمدة محدود ، وأنه وقف عند المطالبة بالحربة النسبية كحق الفتاة فى اختيار الزوج ، وحق الفن فى صياغة مستقبله

(١) الدكتور محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ص ١٣١

(٢) يلقى الأستاذ عمر السوقي على دعوة هيكل بقوله : من المعجب أن بعض أدبائنا فى مسهل هذا القرن حاولوا أن ينسكرو العروبة مصر واسلاميتها وأن يدمعوا إلى الورا قرونا حتى تتعلق بأذيال الفرعونية متلبيين أسبابا واهية لتلك من مثل ماضيه هيكل : الأدب الحديث ص ٢٠ ص ٢٣٦ «

وبعد ... فلعلنا الآن ، وبعد هذا العرض السريع لأهم القضايا الفكرية التي أثّرت في الثلث الأول من هذا القرن ، قد استطعنا أن نبرز ما أثارته من قلق فكري وحيوية عقلية . وقد أدى ذلك في مجموعه إلى خلق جو من البحث والتحليل والنظر يدفع بالأنفكار والتحليلات إلى استلهاهم الواقع أكثر مما يقرها على النظر إلى الخلف ^(١) . ولا نستطيع أن ننكر قيمة هذه المارك تفكيرية في تمهيد الأرض أمام ميلاد طيبي لرواية مصرية واقعية ، فقد كانت الدعوة إلى اتخاذ الشك منهجا وطريقا إلى التسليم خطوة نحو رفض الأحكام السلفية ، وتجريدها من قدسيها التي نكتسبها لالشيء إلا لمرور السنين . هذه النظرة النقدية وإن ارتبطت بالدراسات الأدبية والحضارية ، خلقت الجو الصالح لنمو رواية هندية ؛ رواية واقعية لا تجمل همها النظر إلى الماضي بقداسة وتسليم ، وإنما تستلهم الحاضر ، وإذا جعلت الماضي مجالاً لاهتمامها فإنها تضمه تحت ضوء العقل ... ضوء النقد . وقد عكست هذه القضايا للثارة اهتماما بالصورة المعاصرة لمصر ، حتى أولئك الذين قالوا بوجود أمشاج من الفرعونية ما تزال متوارثة في الشخصية للمصرية المعاصرة إنما كانوا يلتفتون إلى هذا الماضي ليكون في خدمة الحاضر . والاهتمام بالحاضر المعيش ملجأ أساسي من ملامح الواقعية ، والنزعة إلى التحليل والتعليل وربط

(١) أسس « عبد الحميد حمدي » مجلة السفور (١٩١٧) لتكون داعية لما كانت تدعو إليه (جريدة) « لطفي السيد » وهذا واضح فيمن اجتذبهم من الكتاب : هيسكل وطه حسين ومنصور فهمي — وغيرهم ومن عناونها التي لا يثنى سفور للراءة مع أهمية تلك القضية في ذلك الحين — وإنما هو السفور النفس والمقل للثقل في التحرر من التقاليد والأخذ بنهاج الحياة الأوروبية في شتى جوانبها وجعلها في خدمة الشخصية المصرية .

الظواهر ملمح آخر من ملاحظها لا يمكن إغفاله أو التهور من شأنه . والقول باستقلال الشخصية المصرية ، وامتياز الفكر المصري والقرن المصري عن غيره ، والحديث عن مصر المستقلة ، وإن كان له طابعه السيامي ، إنما هو إعلاء لشأن الإقليم « مصر » الأرض والناس .. متبذين عن غيرهما ، وتلك خطوة نحو اختيار النموذج ذي الدلالة الاجتماعية الخاصة ، لا المفزى الإنسانى العام ، أو التاريخى الضارب فى الزمان .

ونحن لا نتصف فى شيء حين نزعم أن هذه القضية بالذات كانت وراء نشأة رواية واقعية ، سراها تشغل توفيق الحكيم فى « عودة الروح » فيقدم لروايته بأبيات من كتاب الموتى ، وسراها تشغل عادل كامل فيكتب عن ثورة « إخناتون » الروحية ، ثم يقفز إلى مرحلته ليسكتب عن « ملهم الأكبر » ويبر عن موقف خاص من استهلاك الماضى وعودة التاريخ للحياة ، وإذا ذكرنا - على سبيل المثال - « هيكل » و « محمد فريد أبو حديد » ونجيب محفوظ فإننا سنجد البحث عن الجذور يشغلهم فى قصصهم كاشغل كافة الباحثين فى الحضارة ، وشغل الساسة والمفكرين .

ويمحق هنا سؤال : لماذا أثيرت قضية العربية والفرعونية فى ذلك الوقت ؟ وهل كانت مصر بغير « هوية » أو تأهية الشخصية حتى يمكن الباحثون على الكشف عن أعراقها وتحديد طبائنها ؟ للمعالة جوانبها السياسية والتاريخية ؟ فقد صفت الخلافة العثمانية ومصر تحت الاحتلال ، وحين خفت قبضة الأجنبي كان الطيبى أن تنور قضية « الاتياء » ، وأيضاً فإن « مصر » حجماً وحضارة وتاريخاً تملأ إطارها ، وليس من السهل « التهورين » من قيمة مرحلتين من مراحل تاريخها ، ومن ثم تمثل هذه القضية أحد عوامل التعلق المستمر عند بعض كتابنا

ومفكرينا ، ولكنها أخذت طابعها الحاد في الثلث الثاني من هذا القرن حين كانت مصر على مفترق الطريق .

وقد يصح التنظير مع موقف أدباء القرن العشرين في أوروبا ، فالتقى والبحث عن هوية إنسانية ، والتنقيب في ركام الحضارات القديمة للوصول إلى أساسها الصلب بقصد الاعتماد عليه هو ما يطفئ مواقفهم الآن .

ومما هو جدير بالتأمل أن صانعي هذا التطور الفكري في الحياة المصرية وإهلاء شأن المصرية ينتسبون في مجموعهم إلى الثقافة الفرنسية ، وأخصهم لطفي السيد و هيكل و عبد الرازق و طه حسين . وتقرر المكتورة نجات فؤاد عكس ذلك حين تقول إن مدرسة « المازني » — وتسمى ذات الثقافة الإنجليزية — أصل في المصرية من المدرسة الفرنسية ، وملاحظ المصرية في المدرسة الأولى أقوى تميزاً وأسطع دلالة ، وهذه المدرسة وجهتها مصر إذا أصبحت أو قادت ، وإذا نظرت إلى العرب فإنما تنظر إليهم بالعين المصرية تسجل حسناتهم وتقرر عيوبهم على السواء . أما المدرسة الثانية فأظهر ميلاً إلى العرب وتعمساً لهم^(١) . ولنا نعرف مصدراً أو دليلاً يستند عليه هذا الحكم ، فاستخلاص الشخصية المصرية والاعتزاز بالانتماء لهذا الوطن كان من نصيب ذوى الثقافة الفرنسية ، وليس في ذلك شيء من الفضل أو التمايز ، وإنما صبغت الثقافة الفرنسية بالتأثير نبغاً لمسير البعثات وحسن العلاقات السياسية ، وهذا وعلى حين نجد أول الحركة الروائية من أقلام استقبلت في فرنسا ، وأول حركة التصوير — وله مفزاه — من عثمان جلال ذى الثقافة الفرنسية ، وأول رواية مصرية حقيقية من وحى الأدب الفرنسي ، نجد الأستاذ « جنب »

(١) أدب المازني ص ١١٥ .

يقرر أن المازنى فى « ابراهيم السكاتب » فشل فى كتابة رواية مصرية بالمعنى الحقيقى^(١). ولا نظن أن « سارة » قصة مصرية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ، وكان علينا أن نتظر طويلا حتى نلتقى به اادل كامل ونجيب محفوظ ليصدق هذا الحكم الذى لا يصلح المازنى دليلا عليه ، وهو أنه أصل فى المصرية ومعه مدرسته الإنجليزية، من ذلك التريق الذى خاض التجربة الرائدة فى البحث عن ذات متميزة فكرياً وأدبياً، وأمرافاً.

(٣)

ومن أخطر القضايا التى ارتبطت بمرحلة التجديد الفكرى قضية حرية المرأة ، وهى ذات وجه اجتماعى غالب ، يعكس القضايا السابقة ذات الطابع التاريخى والحضارى . ومنذ عهد إسماعيل والمرأة المصرية تحاول أن تكتسب لنفسها مواقع هل جديدة خارج جدران البيت احتواء بمبدأ « مصر قطعة من أوروبا »، ولكن هذه المحاولات لم تحقق نجاحاً ملحوظاً لتخلى العامة وانخاصة أيضاً - من الرجال - عن مساندتها ، وإن كان « مخليص الإبريز » قد سبق فعرض صفحات عن حياة المرأة الأروبية ومقدار ما تستمتع به من ثقافة واستقلال فى الشخصية، فإن هذا العرض لم يؤد إلى أكثر من التفكير فى فتح بعض مدارس للفتيات فى عهد إسماعيل، ولا نظن أن متخرجات هذه المدارس استطعن إثبات وجودهن فى مجال الحياة العامة ؛ لأن هذا المجال كان محاطاً بسور صلب من الرجال . ويمكن أن نلاحظ ما أدى إليه وجود المرأة الشامية المهاجرة إلى مصر من حركة نسائية واضحة وإن ظلت فى حدود الكتابة الأدبية للعجز عن الاندماج فى البيئة الاجتماعية . وفى أواخر القرن الماضى كان التأليف النسائى

(١) دراسات فى حضارة الإسلام من ٢٩١ .

من الشعر والنثر ظاهرة ملحوظة في الجرائد السيارة ، « بيد أننا (بالتحسب للنساء) لم نطلع على جريدة أو مجلة نلن لها الامتياز باسمهن قبل القرن العشرين ، غير مجلة « الفتاة » التي ظهرت في مصر في ٢٠ نوفمبر من السنة (١٨٨٢) لصاحبة امتيازها هند نوفل ثم مجلة « امرأة الحسنة » للسيدة مريم مزهر وكانت أول صدورها في مصر سنة ١٨٩٦ ثم مجلة « أنيس الجليس » لإلكسندرا أفيرينو ، ظهر أول عندها في الاسكندرية في غاية كانون الثاني من السنة ١٨٩٨ وتبعها في الحقبة التي نحن بصددها مجلة « السيدات والبنات » للسيدة ماري فرح ، نشرتها أيضاً في الاسكندرية في أول أبريل من السنة ١٩٠٣ ثم « فتاة الشرق » للسيدة ليبة هاشم سنة ١٩٠٦ في مصر وهي لا تزال تاجت إلى الآن »^(١).

وبهذا يمكن أن يقال إن تلك البداية هي التي مهنت لإمكان تقبل دعوة قاسم أمين التي ظهرت في أوائل هذا القرن بدرجة ما . وقد كانت للمرأة الشامية المهاجرة — لأسباب عديدة ومعروفة — أكثر ثقافة وتحرراً من المرأة المصرية . ولقد عثرنا على نسخة قديمة للرواية المسرحية « الحاكم بأمر الله » التي ألفها إبراهيم رمزي ومثلها « جوق » الأستاذين « أبيض وحجازي » في دار الأوبرا سنة ١٩١٥ ، وفي صدر للمسرحية أسماء الممثلين والممثلات . أما السيدات أمرا ستاني وإريزا ستاني و ماري كفوري و متيل نجار فواضح أنهن لسن مصرات في هذا المجال أيضاً .

وقد ارتبطت الدعوة إلى تحرير المرأة بشخص قاسم أمين (١٨٦٥ —

(١) لويس شيخو اليسوعي : تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن

للعشرين ص ٨ ، وقد صدر سنة ١٩٢٦ .

١٩٠٨) الذى كان قاضياً ، فدافع عن موقفه بنزاهة ومنطق ، مستعملاً كل حجة ، ولكن الدلائل السياسية أفسلت عليه ما كان يمكن أن يصنع من تأثير مباشر ، ومع ذلك فإن دعوته أخذت تتفاعل على مهل ، فتشربها النفوس بمساعدة عاملين لا يمكن إغفالهما : احتلال مصر وما أعقبه من يأس وتمزق ... ثم ظهور مصطفى كامل ودعوته الشابة إلى مصر جديدة وفتية . ويركز الأستاذ « جب » اهتمامه على أسلوب قاسم أمين بوضوحه وسلاسته^(١) ، ولكن الجدير باهتمامنا هو ما آل إليه موقف المرأة ، أو موقف المجتمع من المرأة ، باعتبار هذا الموقف من المؤثرات التى لا تنكر فى اكتشاف الفن الروائى وتربيته إلى الواقع .

وإذا كانت دعوة قاسم أمين إلى الاعتراف بالمرأة ككائن مستقل له ذاته وإرادته ومسئوليته وشعوره انخلص لم تثمر فى حياته على نحو ما كان يشتمى ، فإنها أخذت تسرى إلى أن هبت مصر سنة ١٩١٩ فاقترنت الصحوه السياسية بالحرية الاجتماعية والتحرر الفكرى بدرجة ما - فسمح للنساء بالخروج فى مظاهرة للاحتجاج على نفى سعد زغلول . ويمكن اعتبار ذلك اليسوم الذى تعرض فيه النساء لرمصاص جنود الاحتلال بداية حقيقية لإحساس المرأة المصرية الحديثة بذاتها ، وسميها - لا سعى الرجال من أجلها - إلى تأكيد وجودها انخلص .

ولكن ما علاقة هذه القضية بالفن القصصى بعامه ، وبظهور الواقعية بخاصة؟ سنجد الجواب عند القصاص الناقد « فورستر » الذى يمحصر الحقائق الرئيسية فى حياة البشر فى خمس : الميلاد - الطعام - النوم - الحب - الموت . وعندما

(١) دراسات فى حضارة الاسلام ص ٣٣١ .

يصل إلى عنصر « الحب » فإنه يلاحظ بحق أنه يشكل قدراً هائلاً في الروايات « وقد تتفقون معي أنه سبب لها أذى أكثر عما نفسها ، إذ جعلها تقسم بالرواية ، ولكن لماذا أسر الروائيون على قتل هذه التجربة خاصة في جانبها الجنسي بذلك الوفرة ؟ إنك إذا ما فكرت في رواية تخلفها من المعدم فسوف تفكر في اهتمامات الحب ، تفكر في رجل وامرأة يريدان أن يصحدا وقد ينجمان فينا ينفيان ، ولكنك إذا ما فكرت في حياتك أنت أو في حياة مجموعة من أصدقائك ، فإن هذا التفكير سيترك لديك انطباعاً مختلفاً وأكثر تعقيداً »⁽¹⁾ . ويبدو « الحب » في هذا الاقتباس معروفاً أكثر منه قوة دافعة في طريق رواية واقعية . وملاحظة فورستر الحقيقية ، والدليل عليها قائم في ذلك النتائج الروائي الضخم القائم على مشكلات العاطفة بين الرجل والمرأة وهذه الضخامة لا تعكس النسبة الحقيقية (لحجم) المشكلات العاطفية على مستوى الواقع ، ومن ثم فالرواية التي تستمد من الواقع تجد ذاتها من نوازع الإنسان المتعددة ، أما الرواية المتخيلة فإن أول ما يقبدر إلى ذهن كاتبها هو المشكلة العاطفية ويرى فورستر أن هناك سببين وراء انتشار الحب حتى في الرواية الجديدة : « أولهما أن الروائي حين يتوقف لرسم شخصياته ويبدأ في خلقها فإن الحب في أي مظهر من مظاهره — إن لم يكن في كلها — يصبح مهما في تفكيره ، ودون أن يعصد في ذلك فإنه يحفل بشخصياته تقسم بحساسية تجاهه ، مما يسبب لهم متاعب كبرى في حياتهم ، وسنجد حساسية الشخصيات البائعة تجاه بعضها حتى عند الكتاب الذين يدعون بالأقوياء أمثال فيلنچ ملعونة جداً ، وليس لها من نظير في الحياة إلا عند أولئك

(1) Aspects of the Novel, P : 61

الذين لديهم فراغ كبير ... وثانيهما أن الحب مثل الموت يعتبر مناصباً للروائي حين يمكنه من إنهاء روايته بطريقة منطقية ومقبولة^(١). «الاهتمام بالحب — أو المرأة والرجل — في الرواية إذاً ليس مصدره الوحيد البحث عن الأسهل، أو الإغراق في التضميل، لكنه أسلوب، وحبكة، وشكل، يمنح الكاتب مزيداً من القدرة على الفصوص في النفس البشرية فيما هو مشترك بين الناس جميعاً، ثم إنه يسهل الحصول على حبكة مقبولة حين يمنح الكاتب تمليلاً منطقياً مقبولاً — على مستوى عام — لتسلسل الحوادث، ثم هو أخيراً يصلح كخاتمة لحوادث الرواية، حين يتم له الاتصاف أو تلحق به هزيمة نهائية. إنه — كما رأى فورستر — كالوقت؛ لا مقب له.

. ومن الطريف حقاً أن يدخل المازني مع هيكمل في حوار حاد حول معوقات ظهور رواية مصرية فينكر المازني أن تكون المرأة — أو الحب — هي السبب، ويصف الزعم بأن الرواية يجب أن تدور على العاطفة بأنه «هستراً لا أكثر ولا أقل»^(٢) ثم يجده — المازني — بالذات — لا يكاد يبارح موضوع الحب في رواياته بخاصة. ويعبر يحيى حقي عن ضيقه تجاه اختفاء المرأة من الحياة العامة ومن ثم من الروايات، مما يجعل مجال الابتكار والتصوير محدوداً أمام القصص المصرية، ويكشف عن خطر هذه الظاهرة بالنسبة لسائر الرواية المصرية، «فلم يبق أمام المؤلفين — الذين يريدون أن تكون قصصهم واقعية — إلا أن يكتبوا قصصاً يدور معظمها حول بعض شخصيات غريبة، وتقع القصة تحت خطر اعتبارها مجرد وصف أشخاص»^(٣).

(١) السابق نفسه.

(٢) أنظر مقدمة روايته: إبراهيم الكاتب.

(٣) خطوات في النقد ص ١٦.

ولكنه يطرح القضية للمناقشة مرة أخرى ، ويحاول أن يجد فيها منفرة — وهو الثانوفى القديم — يدين منها القصاصين فينساؤل : « ولكن هل خرجت للمرأة حقاً عن حياتنا ؟ أليس يكفى أن تفتح لإحدى الجرائد فتجد ما لا يحصى من الحوادث التى يكون للمرأة أكبر الأثر فيها ؟ وإننا لا نريد الاتجاه للإباحية ولا قصر القصة التى تكون بطلتها امرأة ساقطة فاجرة ، ولا نريد من القصة أن نتم عن « حوادث المحافظة » ولكننا بعد هذا نصادم أننا ذهبنا بحوادث تثبت وجود سلطان المرأة ، وإن اخضت وراء الستار . ثم ماذا ؟ أسنا شرقيين نعيش فى أجواء من الإحساس الرقيق وللليل إلى التأثير السريع ؟ فأمام الأدب المصرى أن يكشف عن روح المرأة المصرية كما هى ، ولنا نرضى أن يظل خالياً منها ، ونقرأ عنها فى أمثال يروى وغيره ، وعلى فرض أن المرأة مخضفة حقاً ، فليبين الأدب للمصرى تأثير هذا الاختفاء على المجتمع وأخلاقه ، وهذه مهمة ليست قليلة الخطر (١) . ويلاحظ أن بين رأى الأول — ليعبى حق — الثانى ثلاث سنوات . ودوافع الحياة عديدة ومتشابهة ، ونستطيع أن نصنع مئات من الروايات الناجمة ، لكنهما — والحالة هذه — لا نحتاج إلى كاتب مبتدىء أو جيل محدث ليس وراءه تراث واسع فى المجال الروائى ، ذلك أن للمرأة ، وما يمكن أن نصنعه من تأثير إيجابى — لاسمى — تحمل مهمة القاص على نحو ما أوضح فورستر . فلو حاول الروائى المصرى أن يصور أثر اختفاء المنصر النساء — على حد تعبير حتى — على المجتمع لجاءت الرواية منطقية جافة مقتضبة ، تفقد الحيوية والعمق والتشويق بسبب من ضعف التناول الفنى وسطحية التحليل الذى لا يستطيعه غير الراشخين فى هذا المضمار ، ولا يفتى على هذا الضعف

(١) السابق ص ٦٠ ، ٦١ .

إلا التنقي بالمواقف أو وصفها .

وقد ضاعف من مشكلة اخفاء المرأة من المجتمع المتحرك العامل ، أنها في محسبها كانت وراء جدران أخرى مرئية بوضوح لهذا الجيل الرائد ، هي جدران الجهل . لم تكن نسبة الفارثات تمثل قدرا معقولا لتشجيع الرواية والإقبال عليها والاهتمام بها ، على نحو ما كان يجد « ريتشاردسون » من نساء مجتمعه ، فكان هذا حافزا من حوافز التصاقه بالواقع الاجتماعي لفارثاته ، ومحاوله التعبير عن مشكلة تشغل بال العدد الوفير منهم .

إننا وقد نظرنا إلى المرأة من زاوية واحدة — هي زاوية الاهتمام بها في ذاتها — لا نكون قد اكتشفنا بعدُ العلاقة بين مكانة المرأة الاجتماعية وظهور الرواية الفنية ذات الطابع الراقى . سنستعرض مرة أخرى تجربة الذين سبقونا في هذا المضمار ، وننظر إلى هذا الموضوع من خلال رؤية « إيان وات » ، وتعليقه لاكتشاف الرواية الإنجليزية في منتصف القرن الثامن عشر لدنيا الواقع وقربها منه ، ورفضها الأسلوب الكلاسيكي المصنوع ، والاستفراق الرومانسى بمخاطراته للبالغة أو مواطنه السرقة . فقد ربطت مدام دى ستال حقيقة أن التقدم لم يكن لديهم روايات بحقيقة أخرى هي انحطاط المكانة الاجتماعية للمرأة ، فالجتمع الكلاسيكي يعطى أهمية قليلة نسبيا للعلاقات العاطفية بين الرجال والنساء ، وإنها لحقيقة مؤكدة أن اليونان والرومان الكلاسيكيين كانوا يعرفون القليل من الحب الرومانسى في عرفنا ، والحياة العاطفية عامة لم تزل غيبا من الاهتمام أو القبول الذي تناله في حياتنا الحديثة ، وفي أدبنا ^(١) ... وفكرة أن الحب بين الجنسين يعتبر القيمة السامية للحياة على الأرض ، استقرت بظهور حب العذريين في القرن

الحادى عشر... والحب المذرى على أى حال لا يستطيع بمفرده إعداد نوع العقدة التركيبية البنائية التى تتطلبها الرواية ، لأنه فى الأصل أحلام فراغ ابتدع إمتاع السيدة النبيلة... لأنه يخص مجتمعا يعيش فى فراغ وفى جو عاطفى حيث يوجد الفرد والعالم الخارجى بقوانينه الفعالة وعقوباته الدينية . . . وكنيجة لذلك فإن أنوان الأدب التى عاجلت الحياة اليومية فى المصور الوسطى لم تلق الاهتمام إلى الحب المذرى، وصورت النساء كجنس يوصف بالطمع الشهوانى ، بينما — فى الناحية الأخرى — نجد كتاب وشعراء الرومانسية الذين عالجوا الحب المذرى يصورون شخصياتهم كمخلوقات ملائكية... ولهذا فإنه فى الرومانسية بينما يساعد الحب المذرى على إعداد البداية والنهاية التقليدية ، نجد أن متعة السرد الرئيسية تكمن فى الموائق التى يتقلب عليها النليل من أجل سيدته ، وليس فى تطور علاقة الحب نفسها^(١) .

ليس مجرد وجود المرأة كافيا — إذا — لخلق رواية واقعية — لأنها موجودة قبل التعبير الفنى — ولكن مكانة المرأة الاجتماعية ، أو بصعيد أكثر : حرية المرأة وبخاصة فيما يتعلق بأمور الزواج والعمل هى التى تقرب الرواية من الواقع ، ولهذا لم تظهر فى ظل الكلاسيكية ، على حين ظلت فى فترة المواقف المذرية خاضعة لمنطق القرسان فى الفاصرة والإعلاء من شأن الماطفة والتسامى بها ، هذا فى الوقت الذى عبط فيه الأدب الشعبى بقيمة المرأة ، كما عبط بها القصص الشعبى فى أدبنا . فقلب على هذا القصص الشعبى الطابع الهجائى للمرأة ، وغلب على قصص المذريين طابع المبالغة والمخاطرة ، حتى صارت متعة السرد الرئيسية تكمن فى الموائق التى يتقلب عليها القارس الحب من أجل سيدته ، وليس فى تطور علاقة الحب نفسها .

(١) السابق ص ١٤١ .

وتربط الدكتوراة فاطمة موسى بين نشأة الرواية وظهور الطبقة الوسطى^(١)، وتنب على ذلك بقولها: إن اقتران ظاهرة ما بظاهرة تاريخية أو اجتماعية معينة لا يمكن أن تثبت صحته إلا بتفصيل دقيق للظروف الخاصة بهذا الفن بالذات^(٢). ومع هذا فاقتران الظواهر وتبادلها التأثير والتأثر أمر مشهود وتعليل مقبول. وخلاصة القول أن الرواية الفنية، وهي الرواية ذات الطابع الواقعي، وجدت حين كسبت المرأة قيمة خاصة واعترف بحقها في الحب، وصارت اجتماعياً تتمتع بمكانة قريية — إن لم تكن مساوية — لمكانة الرجل. وليس من قبيل المصادفة أن أول رواية استحدثت هذا الاسم «هاميلا» قامت على قصة حب في رسائل يتبادلها سيد مع خادم في بيت والدته، يريدان كما ينظر إليها من عل، وتريده كما تنظر إليه في مستوى واحد معه؛ تريده زوجاً كما كانت «جوزيف أندروز» تقوم على عكس مشكلة هاميلا، حيث تحاول امرأة إغواء رجل دونها مكانة، وفي استعارة اسم «يوسف» كفاية.

والظاهرة — على أي حال — أعظم وأكثر تشعباً من أن ترد إلى عامل واحد، وبهذا يمكن أن نقول: إن المرأة في المجتمع الإنجليزي كانت قد أخذت مكانها وحريتها بفضل التطور الصناعي، ونمو الطبقة المتوسطة أيضاً. وكذلك ليس من قبيل المصادفة أن أول رواية عربية استحدثت هذا الاسم قامت للدفاع عن حق المرأة في الحب، ولتتهم المجتمع بظلم النساء، بل يراها البعض

(١) وقد سبق «كتل» إلى هذا الرأي. انظر:

An Introduction to the English Novel, P: 23

ونضيف إلى ذلك اتساع القاعدة القارئة من النساء خاصة.

(٢) بين أدوين ص ١٤.

تريدك لآراء قاسم أمين ودعوته لتحرير المرأة^(١) . وإذا كان «إبانوات» حاول أن يربط بين تاريخ الرواية الإنجليزية وتاريخ العلاقة بين الرجل والمرأة، وتصور الرجل للمرأة في ذلك المجتمع ، فإننا وبغير تعسف إذا ألقينا على فننا الروائي نظرة ، سنجدته يجرى مع المنطق نفسه إلى حد بعيد .

وربما يحسن أن نختتم هذه الفقرة السريعة عن دور المرأة في نشأة الرواية الفنية، وأثر ذلك في القرب من الواقع، واختفاء رواية المغامرات والإسراف العاطفي، نختتمها بعبارة لتوفيق الحكيم تؤكد نظرنا ، كما تضمننا مباشرة أمام مشكلة أخرى كان لابد أن تذلل قبل ظهور رواية واقعية بالمعنى الحقيقي . يقول الحكيم: إن سفور المرأة في مصر قد سبق سفور الأديب، من أجل هذا نرى أن جانباً كبيراً من أدبنا الحديث ما زال أديباً « حبيساً » قفوح منه رائحة الحجر المطلق ، أدب صناعة، أدب « علب محفظة » من التعميرات المستعارة والأساليب والذاسات المستخرجة من خزائن الأقدمين^(٢) .

(٤)

لقد مثلت هذه « التعميرات المستعارة، والأساليب المستخرجة من خزائن الأقدمين » عقبة لا يستهان بها أمام رواد الواقعية الأول ، ذلك أننا جبلنا على المبالغة في العناية بالأسلوب وتجميله، والإسراف في تنميقه بدرجة تحول بين التعمير — الذي يبدو غاية في ذاته — وإبراز ما يتضمن من أغراض وما يصور من مشاعر . والحق أن الأديب الصادق — والصدق هنا بمعناه الفني لا الأخلاقي —

(١) الدكتور شوقي ضيف : الأدب العرب المعاصر في مصر ص ٢٢٩ .

(٢) تمت للصباح الأخضر ص ١٠٥ .

سيكون مشغولاً عن تعيد هذا البهرج الزائف الذى يقل به كامل لفته . ولكن مشكلة للتعبير تتمدى - أو هى تعدت بالفعل - الوقوف عند حد التصر - فى مقابل البساطة - إلى لغة الكتابة ، وهل تكون الفصحى أو العامية ؛ إلى الخط الذى نكتب به وهل يكون العربى أو اللاتينى ؟ وإن كانت هذه الأخيرة لا تتصل بموضوعنا ، فضلاً عن إصرافها فى الشذوذ ، ومجاوبتها لمنطق التاريخ ومنطق اللغة فى ذاته ، وقلة المنادين بذلك . لم تكن اللغة العربية شيئاً يذكر مع تأسيس الدولة الحديثة ، فقد كانت هذه الدولة ذات طابع حربي ، وكانت الرئاسة والأعران من غير المصريين دائماً وغير العرب غالباً ، ونائدة اللغة من البعثات جاءت عرضاً حين عادت هذه البعثات وبدأت حركة ترجمة نشطة، ما لبثت أن توقفت مع ركود الدولة ، حين ولى أمورها عباس الأول ، ولكن النشاط ما لبث أن عاد مع « إسماعيل » الذى أراد أن يفتح مصر رداء أوربياً ، فزدهر المسرح وتعددت الصحف ، وأهم من ذلك عربت الدواوين بعد أن كانت تركية اللغة ، وكان الهدف السياسى وراء تلك الخطوة الاستقلالية من الباب العالي . فظروف المرحلة كلها كانت تسمح بل تدفع إلى وجود أمثال فارس الشدياق - وبخاصة بعد نزول « الأفغانى » إلى مصر - التى سخر من لغة عصره الأدبية سخرية مرة، وصحب غضبه على السجع بمخاصة، واعتبره كالرجل من خشب بالنسبة إلى المائى ، من توكأ عليه ضاقت أمامه مذاهب القول ، وحله معانى لم يردوا وقواى لا يرتضيها ^(١) .

(١) الساق على الساق ص ٤٧ وقد تجاوز جهده فى التجديد بامامة جانب اللغة إلى وضعه هذا الكتاب على صورة قصصية وتجريدته شخصية الفاروقى ، كما تضمن الكتاب بعض اللقائات . انظر « أحمد فارس الشدياق » لمحمد عبد الفتى حسن ص ١٢٩ والمراجع المذكورة بها .

وفي مجال التحدث من أسلوب نثرى يستطيع أن يكون وعاء أو شكلا
لصور واقعية، ليس من السهل أن تتجاهل عبادة نديم؛ ذلك الذى منح
الثورة العرايية بقدر مامنته، وأسماء الصحف التى أشرف عليها تنكس موقفه
من مشكلة لغة التمييز، فهناك فى مرحلة الإعداد للثورة «التنكيت والتبكيث»
حيث كان بحاجة إلى التأثير السريع فى الطبقات الشعبية وإعدادها لقبول المخاطرة
والتحدى، ثم كانت «الطائف» وهى أرقى لغة، لسان حال الثورة، أما بعد الثورة
فقد صار «الأستاذ» وسيلته المتخفلة والمائلة للإرشاد والتأثير العميق. وقد كانت
جرائمهائلة فى اختيار لغة ساذجة عامة - أو قريبة منها - فى تلك الصور الفنية
أو المشاهد - التى يمكن أن تسمى قصصا قصيرة على سبيل التجوز - والتى
كان ينشرها فى «التنكيت» فى قالب حوارى بين زعيط ومعيط، يعقهما
«الناصح» بلغة مصفوعة نوعاً - ليركز المبرة فى الحدث. ولا شك فى أن التقاضى
محمد عثمان جلال فى ترجمته لأمثال لافونتين وكوميديات موليير وغيرها إلى
اللهجة العامية، كان يكمل ما بدأه النديم. وإذا كان إنباز الأسلوب السهل
عند النديم بذافع ثوريتته فإن الحياة السياسية المصرية قد استمرت كقوة
محركة على ذات الطريق، فمن الحق ما لاحظته الدكتور طه حسين من أن
الخصومات السياسية قد بسرت اللغة تيسيراً غربياً، ومنحت القول حدة رائعة
ونفاذاً بديماً، وأحدثت أو أحييت فى النثر العربى فن الهجاء^(١) ولا نستطيع
أن ننفل صلة الهجاء السياسى بالتأثر الواقعى الروائى فى مصر، والمرحلة الواقعية
فى أدب نجيب محفوظ الروائى تقدم خير دليل على ذلك، ومن قبله محاولة
عادل كامل وأحمد زكى مخلوف، كما سنرى هذا فى مكانه والجدير بالملاحظة

(١) أنور الجندى : المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر ص ٣٩٨ .

هنا أن التديم وعتاب جلال في استعمالها العامة لم يتمصبا لهذا الاستعمال بل لم يحتجأله بقدر ما اعتدرا عنه ، بأنها مدفوعان إلى ذلك لتقريب المعاني إلى العامة .

لكن هذه القضية ما لبثت أن وجدت من يدعو إليها ويحتج لها ويلتمس الأسانيد . وربما بدأ ذلك في ظل بعض الموجهين الأجانب لركتنا التعليمية مثل «ولكوكس» ، ولكن لطفى السيد كان أول المعادين إلى تفصيح العامة على أساس من موقفه العام في الاعتزاز بالمصرية، ورغبته في امتيازها وإخصابها من خلال بناء داخلي وهو يرى أن العامة أكثر ثراء وحياة من اللغة الفصحى، وقد سمى دعوته : «تمصير اللغة العربية» ودعا إليها في الجريدة (١٩١٣) ، وحجته أن العربية واسعة في القاموس ضيقة في الاستعمال، «ولا أرى أعرف سببا لجبر المؤلف المشهور إلى ابتكار غيره لإحباط الإغراب»^(١) . وقد شبت على أثر ذلك معركة تذكر بلك المارك التي عرفنا عنها نبذه فيما سبق . ويمكن أن نرصد حولها هذه الاتجاهات : أولها هذا الاتجاه الشاذ الذي يدعو إلى ترك اللغة العربية تركا تاما واستعمال لغة أخرى . وقد حل لواء هذا الرأي سلامة موسى^(٢) ، وكتاباته حول قضايا اللغة لا تدل على فهم أصيل لتاريخ العربية أو منطق التطور اللغوي العام ، مما جعله عرضة للتنقيط ومحلا للتهام . والجزء الوحيد الذي أثمر من دعوته هو حملته على الإغراب والتعثر، وقد جعل من «الرافى» هدفا لتجريحه، وسخر من أسلوبه وسمى هذا الأسلوب بالمطعم ذى المعاني الجوفاء^(٣) . ويجرى في تيار هذه الدعوة — وإن كان أقل مقالة — عبد العزيز فهمي الذي دعا في

(١) الدكتوراة نعمات فتواد: قم: أدبيات، ٤٤، أنور الجندي: المعارك الأدبية ص ٧٤.

(٢) انظر : البلاغة المصرية ص ٣٣ .

(٣) سلامة موسى: الأدب للشعب ص ٣١ .

تقرر رفعه إلى المجمع اللغوي لاستبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية كائنات تركيباً. والدعوتان كلاتهما لم يحقق لهما أى قدر من النجاح. أما الاتجاه الثانى الذى لم يكن أقل إخفاقاً فهو ذلك الاتجاه الذى مازال يعمد اللغة ويعتبرها غاية فى ذاتها ولا يتصورها إلا فى وشيها وحليها كما عهدت فى عصور الضعف ، ويمثل هذا الاتجاه ناصيف اليازجى فى « مجمع البحرين » وكذلك شكيب أرسلان ، وفى مصر يمثل محمد توفيق البكرى ومصطفى صادق الرافى لحد ما ، وآخر تأثير له فسطيح أن نلتبس بعضه عند محمد سعيد المران . أما الاتجاه الذى ساد واستقر ، لأنه مع التطور المقبول فهو اتجاه الدعوة إلى الصدق والبساطة فى التعبير ، حل لواءها هيكل متطوراً بدعوة رائده لطفى السيد إلى تنصيح العامية ، وطبقها فى روايته الأولى « زينب » ، وأقره طه حسين وكان « الأيام » ، أول فتاحه الفنى ، معجزة أسلوبية . وإذا كان هيكل قد رخص لنفسه فى استعمال كلمات عامية فإذ كان حريصاً على استدامة الأسلوب النصيح فى صورته الموروثة « لتبقى حياة اللغة متصلة على العصور » .

ويبدو أن المنفلوطى أراد أن يسهم فى المعركة حين اخدمت فى أعقاب ثورة ١٩١٩ فصل على الأساليب السجمية للتأثرة باللغات الأجنبية ، وحاول أن يضع ترفيلاً للبيان ، فبطل اللغة مجرد أداة توصيل « بين متكلم يفهم وسامع يفهم » ، وبمقدار تلك الصلة من القوة والضعف تكون منزلة الكاتب من العلو والإسفاف ^(١) . وسنطرح جانباً مسدئ تحقق هذا الإدراك النظرى فى أدب المنفلوطى ، وإن كنا سنجد محققاً فى ثمة عريضة من أدبائه جهله ، ويمكن أن

(١) النظرات ج ٢ ص ٤ .

يقال لإجمال : إن المنطوى قد فهم الصديق والبساطة في حدود هجر الكلمات
 الثرية واثترأ كيب النامضة ، ولم يظن إلى ما يحتمه الصديق من الاقتصاد في
 التعبير ، ودقة في اختيار اللفظ ، ومما تارة في الوصف والإحساس . قالذي لانشك
 فيه أن قضية التجديد القوي لم تكن تجد أساسها في معارضة الأنفاظ المعجبة
 التي قدت الحياة وحسب ، وإنما تتجاوز ذلك إلى التعبيرات النامضة ، والأساليب
 النضاضة البعيدة عن الدقة والتحديد . وتلك هي نقطة الضعف في لغة المنطوى
 بخاصة التي استوجبت نقد للزنى في « الديوان » ، فيملق على قول أحدم بأن
 في أسلوب المنطوى « حلاوة » بأنه لو قال فيه « نومة » لكان أقرب للصواب
 ولو قال « أنوة » لأسباب الحز . ويقول عن المنطوى وكتاباته : إنه ذاهب
 مذهب التخفف في كتابته ، ملق مستحيل التفقيقات ، وأنه يبالغ التأثير بالطرى ،
 والراوة في الماطقة المتكلفة والإحساس للمصطنع وبالنو والتأكيد في صوغ
 الكلام^(١) .

وعلى الطرف الآخر سجد « المقاد » ينكر على ميخائيل نعيمة في مقدمة
 غرباله تريدده لقول جبران : لك لفتك ولى لنتى . وينكر عليه دعوته إلى
 إطلاق الحرية في الاختصاق والتصرف وعدم الوقوف عند الصيغ المسبوعة
 ولقنية . وقد اعتمد رد المقاد على حجة مستمدة من طبائع اللغات ، وهي
 أنها تشتمل على عناصر ثابتة وعناصر تقبل التطور ، والجانب القاعدى من
 العناصر التي لا يجوز الميث بها يدعوى تطويرها . وموقف نعيمة يختلف
 اختلافا جوهريا عن موقف للزنى الذي أبلغ لنفسه استعمال كلمات شائعة في
 عاميتها ، وكان الفن أنها غير صحيحة ، ولكنه يبحث كشف عن أصلاتها في

(١) الديوان ج ٢ ص ٧ وما بعدها .

العربية ، فلمحمد — على ما قال — مسوغا لهذا الصحيح المأفوس إلى الحوشى
أو غير المؤلف أو النابى ، وما دامت اللفظة قد احتطأت أن تحيا على ألسنة الناس
فإنها أحق بالاستعمال من أخرى عجزت عن الحياة فدغنت في المعجمات ، وفى
الغصة — كما فى الأحياء — يبقى الأصلح لا الذى يظنه المتحذلقون الأفضح ،
وليس للمول فى الفصاحة على القدم ، بل على الوفاء بحاجة التعبير بالقوة المطلوبة
أو الجمال للنشود ، ومسهولة التلقف للمعنى وسرعة التأثير به .

وإننا لنلاحظ اليوم — ويبدو أننا سنظل لفترة أخرى مقبلة فلاحظ —
أن الرأى يختلف حول مدلول الصدق والبساطة ، وسيظل الانقسام قائما فى لغة
التعبير الأدبى ، وإذا كان هذا الازدواج اللغوى قد أدى إلى وجود ترائين
مما يميزن ، فاستطيع ذلك تبليلا فى تصوير الشاعر والتجارب ، ولعل ما نشكو
منه وهو بعد الأدب عن الحياة إنما يرجع إلى هذا التبليل ؛ فإننا نربط ظهور
الرواية الواقعية باكتشاف الأسلوب الصادق والأصيل فى معناه السليم ، ذلك
الأسلوب الذى يستطيع أن يحمل التجربة ويؤديها على ما هى عليه فى الخارج دون
أن يمر بالمعجم اللغوى ، فينبش فى طياتها عن الفموض أو الزينة السطحية ،
أو يمر بالتخيال التأثيرى فيثقله بالمبارات المبهمة والمعانى الضبابية — ، ولم يكن
مقدرا للرواية الواقعية أن تظهر قبل ذلك بأى حال ، لأنها — وبعبارة موجزة —
لو استعملت غير تلك اللغة فإنها ستخرج من حظيرة الواقعية ، فهذا الاستعمال
يفقدها أول مقومات الفن الواقعى .

(٥)

وإذا كنا لا نريد أن تثقل كاهل هذه الدراسة بالأرقام ، فإنه لا مفر من أن
نعرف مثلا أن ميزانية التعليم سنة ١٨٦٥ لم تزد عن اثنين وتسعين ألف جنيه ،

وأن ازدياد المدارس الابتدائية في عهد إسماعيل إلى خمسين مدرسة ، كان يعلم من علامات الازدهار . وما هو جدير بالملاحظة أن المدارس الأجنبية في الفترة ذاتها بلغت سبعين مدرسة ، وقد استطاعت هذه المدارس الأجنبية أن تكسب رضا الحكومة ومساعدتها ، وأن تجذب إليها بعض أهل البلاد^(١) . وهذا الإحصاء يؤكد أن الازدهار في التعليم كان نسبيا ، وأن الكثرة النسبية كانت مازال وراء استقرار الأمية . ويؤكد من وجه آخر أن الازدهار قد ارتبط بازدياد وازدياد نظام التعليم في مصر ، بما كان مصدرا دائما لقلق المثقف المصرى ، فهناك العائدون من البعثات ، ومتخرجو المدارس الأجنبية ، وإلى جانبهم نجد متخرجى الأزهر والمعاهد الدينية . ومن الطبيعى أن يحدث الاحتكاك بين الفريقين ، وأن يستمسك كل فريق بنهجه ، مع المغالاة والإنكار اللذين يحشدتهما التصدي للمشكلات العامة .

وإذا عرفنا — إلى جانب هذه الصورة للتعليم — أن أول مطبعة عربية — غير مطبعة الحملة — أنشئت سنة ١٨٢٠ ، وأن أول مصنع للورق أنشئ سنة ١٨٣٥ ، وأن أغراض الترجمة ظلت وإلى منتصف القرن التاسع عشر محصورة في نقل العلوم أو كتب السياسة والحكم ، وأنها لم تهدف لتحقيق المثل الأعلى لمثل هذه الحركة ، وهو نشر الثقافة العامة بين الشعب^(٢) ، إذا عرفنا ذلك فقد أوشكت أن تكتمل ، أمامنا صورة التعليم وحدود انتشاره وطبيعته .

ومن الحق أن بعض أعضاء البعثات كان من المصريين — أو الفلاحين ،

(١) الدكتور ماهر حسن فهمى : حركة البعث في الشعر العربى الحديث ص ٩٨ .

(٢) دكتور جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة والحركة الثقافية ص ١٩٥-٢٠٥ .

كما كانوا يدعونهم - مثل رفاة وعلى مبارك . ولكن وجهة المثقف المائد من البعثة أو الذى ارتهى بثقافته، لم تكن دائماً شعبية وثورية ، كما نجدها عند هذين الرائدين ، ربما لإيمانه بتميزه ، أو بأساً من القدرة على التعبير أمام التناقضات الاجتماعية الضخمة التى يصدم بها . وإلى فترة متأخرة نجد دلائل هذه الميزة .

وليس عبثاً أن ثبت تاريخ أول مطبعة ، وأول مصنع للورق . ومنضيف إلى ذلك أنه وإلى السنة التى تقف عندها هذه الدراسة (١٩٥٢) ، وعلى الرغم من بلوغ عدد التلاميذ فى مختلف المراحل أكثر من مليون ونصف بين بنين وبنات ، تقل الإحصاءات على أن الألف من البشر يخصص ٢٥ صحيفة و٢٩ مذاعاً وتسمة أعشار من الكيلوجرام من الورق^(١) . وهذه الإحصائية لها مذكولها (الفنى) ، فإن انتشار الصحافة كان أساساً جوهرياً من أسس ازدهار الأسلوب الواقعى ، فضلاً عن تطلب الكتابة الصحفية للفنة السهلة الدقيقة ، فإنها أيضاً تعين على الوصف الظاهرى والواقعى بأقل درجات التدخل من السكاتب . لكنها من وجه آخر تشير إلى تخلف المجتمع ، واتساع الفجوة فى المستوى الاقتصادى بين الطبقات . ولسنا بحاجة إلى إحصاءات للملكية الزراعية ، ويكفى أن نعرف أن نسبة سكان الحضر إلى مجموع السكان سنة ١٩٢٧ بلغت ٢٣٪ ، ارتفعت إلى ٣٢٪ سنة ١٩٥٢ ، والغالبية العظمى ما تزال تقطن القرى والعرب . فلا تعجب أن تكون القوة العاملة فى الزراعة تمثل القدر الأضخم فى عددها وإلى اليوم^(٢) . والمقاييس الدولية تسمى الدول التى تتوزع طاقاتها على هذا النحو دولاً مختلفة اقتصادياً ، لأن دخل العامل الزراعى يقل دائماً عن العامل الصناعى .

(١) الدكتور أحمد الحشاب : سكان المجتمع العربى ص ٤٠٣

(٢) السابق ص ٣٤٥ ، ٣٩٠ ، ٣٩١

وعلى الرغم من مراقبة بعض الصناعات في البيئة المصرية ، فإنها لم تنل حفاها من الرعاية مع تأسيس مصر الحديثة . وتشير المصادر إلى سوء إدارة المصانع ، وتخفيض أجور العمال كوسيلة لزيادة الأرباح ، وعدم انتظام صرف الأجور^(١) ، ومع ذلك فقد انهارت الصناعات بعد عهد محمد علي ، وظلت في تدهورها إلى أن قامت الحرب العالمية الأولى ، التي اعتبرت (تمرية) مؤقتة حامية للإنتاج المحلي ، حين قضت الحرب على سياسة الباب المفتوح ، التي مكنت للصناعات الوافدة ، فقفزت على الصناعة الوطنية ، فنهت الحرب الأذهان ، وتوالى الدعوات لحماية الاقتصاد القومي ، فشكلت « لجنة التجارة والصناعة » سنة ١٩١٧ ، وتكون الاتحاد المصري للصناعات سنة ١٩٢٢ ، وأنشئ بنك مصر سنة ١٩٢٠ ، وتكونت أول نقابة عمالية سنة ١٩٢٤^(٢) .

كان من أثر ذلك اتساع الفجوة بين الطبقات ، وكان من أثره تأخر الواقعية كاسلوت في الرواية العربية ، ليس بالاستناد إلى القول بأن الرواية فن برجوازي وأنها نشأت لتعبر عن الطبقة الوسطى بصفة خاصة ، وحسب . وإنما أيضاً لأن التخلف الاقتصادي ، وتبدد جهد الأكثرية في مجرد الحفاظ على الرمح ، لا يجعلها في وضع يتيح لها التلفت حولها لاجتناء ثمرات القمح أو الفن . وربما لم يؤثر تاريخياً نهوض الفن الروائي الواقعي للتعبير عن الطبقة الدنيا من المجتمع في غير روسيا القيصرية ، تلك التي انقسمت إلى نبلاء وإقطاعيين في جانب ، وأقنان في جانب آخر . وكان « جوجول » على وجه الخصوص ، وفي رائحته « النفوس

(١) الدكتور طي الجبوتي : تاريخ الصناعة في مصر ص ١٣٥ - ١٤٠
(٢) الدكتور محمد إبراهيم حسن : دراسات في سكان الوطن العربي

الليقة « معبراً عن الكثرة المهضومة . وإذا طرحنا السؤال : ولماذا لم تلد يشتتنا الأديب الذى يقبى فى فترة مبكرة قضيالاً الكثرة المهضومة ؟ كان الجواب : لقد ولدته ... إنه عبد الله النديم . ولكن إخفاق الثورة قضى على النبتة الأولى ، ثم تغيرت أوضاع المثقفين فى ظل الاحتلال ، كما بينا . وقد احتاج الأمر إلى ثورة أخرى ، فكانت ثورة ١٩١٩ ، التى أظهرت تماسك الطبقة الوسطى من جديد ، وطموح الطبقة الشعبية ، وجعلت المثقف المصرى يفكر بطريقة مختلفة ، وهذا حديث لا بد أن تعود إليه .

الفصل الثاني

البيئة الأدبية ونشأة الرواية الواقعية

يمثل هذا التبشير في جهود كتاب المقامة الحديثة ، وفي اقتراب الرواية الرومانسية من الواقع الاجتماعي ، وفي محاولات كتب الرواية التاريخية تجاوز الجو التاريخي إلى الإيماء بطلابع مجتمهم المعاصر ومشكلاته . ويجب أن نلاحظ منذ البدء أن جهود كتاب المقامة قد توقفت تماما قبل تأسيس الحركة الواقعية الأولى في أعقاب ثورة ١٩١٩ ، على حين استمرت الرواية الرومانسية والرواية التاريخية موازية لجهود الواقعيين ولكن على قلة نسبية ، وأصبحت بالأحرى لا تمثل مرحلة تاريخية بقدر ما تمثل مرحلة خاصة يختارها الكاتب الناشئ قبل أن يستقر على منهجه الخاص . يمكن أن يقال بشيء من التحفظ : «المرحلة الرومانسية» كما يمكن حصرها فيما بين الحربين ، ولكن حتى هذه الفترة نفسها شهدت كتابة أعمال واقعية جادة ، بل إن الحركة الواقعية المؤسسة في الرواية العربية تنتمي إلى تلك المرحلة ذاتها تاريخيا .

١ - المضمون الاجتماعي للمقامات الحديثة

انطلاقا من الاهتمام بالواقع الموضوعي ، الذي اعتبرناه خطوة نحو الواقعية ، نتوقف عند فن المقامة الحديثة ، لا بقصد التأريخ له ، أو وضعه في التيار الروائي العام ، وإنما باعتباره أول دعوة فنية إلى تصوير المجتمع المعاصر من خلال حقيقة موضوعية ، وموقف نقدي ، كان لهما فضل تمهيد الأرض أمام الدعوة الصريحة -

التي ظهرت فيها بعد - إلى اعتناق الواقعية مذهباً واتجاهاً في التفكير والتصوير والتعبير ، فليس من المصادفة أن يختار الدعاء لهذا الاتجاه اسم « مذهب الحقائق » .
 قد تختلف حول القيمة الفنية للقامات الحديثة باعتبارها شكلاً قريباً من الشكل الروائي في هيكله العام ، بل إن هناك من يرى - من خلال القول بأن الرواية فن عربي قديم - أننا إذا رفضنا الجود عند المفهوم الروائي كما استقر في الآداب الغربية ، سنعتبر للقامات الحديثة روايات ، على أساس أن المفهوم الروائي الغربي الذي نحتكم إليه الآن قد تطور بدوره عن مفهوم سابق ، وما زال يتطور حتى اليوم . لن نغف مع هذا الفرق في ميالته التي تقبل المناقشة^(١) .
 ونرى أن نكتفي بالوقوف عند حدود ما قدمه فن القامة من مفهوم أجمالي ذي طابع نقدي ، ومن إطار مقبول لما فيه من التشويق . على أننا نسجل له قيمته التبشيرية في شق طريق الرواية التي تنزل إلى عامة الناس ، تصورهم أعماقاً وظاهراً ، وتعرض مشاكلهم ، وقد تتخذ منهم موقفاً حائثاً أيضاً ، أو ساخراً أو قاسياً . . . لكنها على أي حال قد أحست بوجودهم ، وأفسحت لهم مجال فكر ، ولا نقول موطن قدم ، في ثقافة المصردات الطابع الكلاسيكي التي تستل على عامة الناس فكراً ولغة وتصويراً .

يرى لنا الدكتور الزاوي^(٢) ماسمعه من توفيق الحكيم من أن بعض المشتقين على سمعة آل اللويلحي ذهبوا إلى والد محمد اللويلحي وشكروا

(١) يرى بجي حق أن « القامات » في عصرها خطوة منطقية إذ آثرت شكلاً موروثاً وموضوعاً معاصراً ، فكانت نقطة مقبولة في ظروفها . انظر لجر القصة المصرية ص ١٩ .

(٢) دراسات في الرواية المصرية ص ١٠

له من أن ابنه يسير في طريق لآحمد منبة المضي فيه ، بإنشاء كتاب يجرى مجرى أدب العوام . ألا يذكرنا هذا بموقف « هيكل » حين توارى خلف غلاف روايته الأولى فكتب عليه « بقلم : مصرى فلاح » حتى إذا امتد به العمر واختلفت النظرة الاجتماعية إلى كتاب الرواية ، وإلى الفن ذاته ، أسفر عن نفسه ، وراح في المقدمة يفلس هذا الرمز الذي اضطر إليه ؟ .

وحين يكون التحليل والتفصيل على أساس من التصوير الاجتماعي ذى الطابع النقدي، فإننا لن نجد في قبضتنا سوى « حديث عيسى بن هشام » ثم « ليالى سطوح » ، وقد سبقتهما محاولات قريبة : « مقامات المارستان » ل محمد المهدي الخفناوي ، ويغلب عليها طابع قصص ألف ليلة وليلة ، من ميل إلى النامرة ، وتصوير النماذج الشاذة ، وإن اتخذت قالب المقامات . ويقارن الدكتور شوكت ^(١) بين هذه المقامات وبين « دون كيشوت » على حين يحتفظ الدكتور الراعي ^(٢) بهذه المقارنة لحديث عيسى بن هشام . أما « مجمع البحرين » لشيخ ناصيف اليـسـازجي فهو على ما وصفه قسطنطين الحصى ^(٣) آية من آيات الفصاحة ، جمع فيمؤلفه متفرقات وشوارد يحتاج الأديب إلى التفتيش عنها في مائة كتاب من كتب الأدب . ويراها الدكتور شوقي ضيف ^(٤) . أقرب المقامات الحديثة إلى للمقامات القديمة ، لغة وأسلوباً، وإن اشتملت على إضافات محدودة . ويبالغ محمد يوسف نجم حين يجعله أنفضج المحاولات في باب ^(٥) ،

(١) الفن القصصى ص ٣٣ .

(٢) دراسات في الرواية المصرية ص ١٢ .

(٣) منهل الورداد في علم الانتقاد ج ٢ ص ٩٤ ، ٩٥ .

(٤) « المقامة » من مجموعة فنون الأدب العربي . ص ٨٣ .

(٥) القصة في الأدب العربي الحديث ص ١٢ ، ١٣ .

ونمضي للبائنة إلى الاستنتاج في غلظ أن كتابها بلغة عربية صافية جزلة (١١) وإدارتها في جو عربي صريح، له منزاه المقصود من رغبة في بث الشعور القومي في النفوس. ولا نظن أن التصرف في اللغة من علامات القومية، ولا قراءة يت من الشعر أو فقرة من النثر طردا وعكسا دون أن يتغير المعنى تدل على الجوال العربي الصريح، وأنها بذلك تدعو إلى إحياء التراث. ولن تدخل «للقامة الفكرية» معنا أيضاً؛ لأن موضوعها على ليست له صبغة اجتماعية، ولأنها في جوهر فكرتها — مترجمة عن التركية^(١). وفي «ليالي الروح الحائر» — على حد تعبير «جب» نجد عبارته تبرز الأفكار التي يعبر عنها، فالنقد الاجتماعي لم يكن المقصد الأول والأساسي، ولها ألقه «جب» بالمدسة السورية المتأثرة التي كانت تكتب الشعر للشور؛ فضلاً عن أنه أشد التزاماً بمخطة المقامة القديمة^(٢).

وفي مجال الحديث من «عيسى بن هشام» يمكن أن نبدأ بأكثر الجوانب بساطة، وهو الشكل الفني الذي اتخذته، وقد اختلفت الآراء من حوله باختلافاً شديداً، من حيث جدته وقيمتها كإطار فن يقبل النماء. والمشرق «جب» يصنفه بأنه كتاب مبتور مضطرب^(٣)، وأخذ على الكاتب أنه لم يعد الباشا ليضطلع في قبره، بل يمدح في حياق الكتاب ما يشمر بأن الكاتب نسي للشهد الأول الذي استهل به قصته^(٤)، ويرددمع محمود تيمور موافقاً أن الكتاب

(١) على غلاف الطبعة الأولى التي نشرت سنة ١٨٩٨: القامة السنية في الملحة

الباطنية، ترميم عبد الله فكرى باغا.

(٢) دراسات في حضارة الإسلام ص ١١، ١٢.

(٣) السابق ص ٣٤.

(٤) السابق ص ٣٧٦.

يفتقر إلى العناصر الأساسية في القصة^(١) وخاصة الحكمة والتطور . وقد فضل هنا التحفظ على القول بأن الكتاب يفتقر إلى العناصر الأساسية في القصة ؛ فالقصة أكثر الأشكال الفنية الثرية مرونة ، بل إن مفهومها — من الناحية الاصطلاحية — مازال يتكون ، وإذا ما افقد « عيسى بن هشام » وحدة الحدث فإنه قد تحقق له الكثير من عناصر عمل فني جيد ، و « جب » نفسه يصفه في مكان آخر بأنه أحسن ما عرفت الفترة من مقامات ، وأقربها إلى مفهوم القصة بالمعنى الصحيح^(٢) . ويصف الدكتور الراعي هذا الكتاب بأنه رواية فسكاهية من النوع الذي يستخدم أرق أنواع الفكاهة للوصول إلى غرضه^(٣) . وغرضه تعليمي في نظر بعض الباحثين^(٤) . وغرضه اجتماعي تهدي على الأرجح ، فهذا التلعب لمواطن الضعف والاضطراب في المجتمع ، والحل عليها بالسخرية منها والدعوة إلى تغييرها ، لا يسلكه في عداد المعلمين بقدر ما يضمنه بين رواد الإصلاح الاجتماعي . ثم يأتي التصوير الفني الذي جعله أداة لتحقيق هدفه لينفي عن كتابه صفة التعليم ، ويرى هذا الباحث أيضاً أن مجال المقارنة بين « الحديث » وبين القصة القصيرة أكثر اتساعاً من مقارنته بالرواية ، وسنخالفه هنا أيضاً — برغم اتفاقنا معه في القول بأن المؤلف لم يكن على مستوى الإدراك الفني ، إذا وحى

(١) من الطريف ما كشفه عباس خضر من تأثير شكل المقامة وانتهائها في فن الرواية المترجمة مستشهداً بترجمة محمد عثمان جلال لرواية بول وفرجينى . انظر : القصة القصيرة في مصر ص ٢٣ .

(٢) دراسات في حضارة الاسلام ص ٣٧٥ .

(٣) دراسات في الرواية المصرية ص ١١ ، ١٢ .

(٤) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٦٧ .

في الأسطر الأولى من الكتاب بأن ماسياتي من أحداث ليست إلا حلماً ظهر له في نومه، ولكن الكتاب بعد ذلك لا يظهر عليه أى طابع مما يميز الأحلام في فوضاها وعدم انتظامها، وتدفق صورها التي لا يظهر عليها الإرتباط الواضح، بل إن الكتاب يظهر عليه الطابع المتناقض، في دقة نبوييه وتقسيمه وظهور هدف المؤلف وأفكاره بوضوح وترتيب^(١).

وبعد «الحديث» بأكثر من نصف قرن كتب يحيى حتى روايته «صبح النوم» وفيها دقة التبويب والتقسيم، وظهور هدف المؤلف وأفكاره بوضوح وترتيب، ولم يكن ذلك سبباً كافياً لاستبعادها كرواية، وإن كانت تختلف من «الحديث» في كونها «حلم بقطة» لا حلم نوم. ونرى أن اللغة المسجوعة في «الحديث» قد أسهمت إلى حد كبير في تأكيد نزعة التخييل والحلم؛ فاللغة المنسمة تعين على الإيهام بأن ما قرأه بجاف للواقع، على نحو ما كان يفعل الكهان والرافون. وهذه الملاحظة تثبتنا لنؤكد من وجه آخر أن «الحديث» أقرب إلى الرواية بهذه الرابطة، وإن بدت السلية فيها واهية غالباً بين الحوادث الجزئية داخل الإطار العام، وبهذه الشخصيات الحية التي امتدت من البداية إلى النهاية، وبهذا التصادم الثائم بين «الماضي» الذي يمثلها الباشا، وقد قام ليناقش «الحاضر» الحساب ويحاول أن يحكم له أو عليه، وهذا الحاضر المضطرب الذي لم يستقر. يمتضى الصراع بنجاح من أول الكتاب إلى نهايته^(٢).

(١) السابق ص ٧٠

(٢) يرى يحيى حتى أن الرابطة بين فصول الكتاب مفقودة، حتى أنه لا يضيرك أن تقف عند نهاية الفصل إذ يتم لك علم بموضوع معين. انظر: نجر القصة المصرية ص ١٩.

وما يميننا هنا أكثر هو الصورة الاجتماعية ، والموقف النقدي . وصورة مجتمع النصف الثاني من القرن التاسع عشر واضحة ومتميزة ، بقلتها واضطرابها الذى لم يستقر بعد ، هذا المجتمع الذى تتجاوز به دوافع التجديد والتقليد للغرب ودعائه ، فى مقابل قوى أخرى محافظة ، تحرص على كل ما هو قديم وموروث وتقمص له . وقد فهم المولى معنى « الشمول » فهما سطحيا ، حين ظن أنه لكي بصور « المجتمع » تصويرا ناقدا لا بد وأن ينتقل بين فئانه ومواطنه ، وكأننا به وقد ظن أن « التمثيل » يجب أن يكون كاملا ليمسكن من شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن يصف ماعليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يجمعين اجتتابها ، والفضائل التى يجب التزامها ، إلى آخر مقال فى مقدمة الكتاب ، ولم يكن قد بلغ المستوى الفنى الذى يهدبه إلى إمكانية الوصول إلى الهدف ذاته من خلال الاهتمام بقطاع اجتماعى واحد ، بل من خلال الوقوف عند أسرة واحدة . وهنا — أمام هذا التقل المستمر — نجد تأخير المقامة القديمة واضحا ، بل هو أشد ملاحظها وضوحا — إلى جانب اللغة المصنوعة — على الكتاب^(١) .

وهكذا سنحس مع « الباشا » ورفيقه قطاعات المجتمع مبتدئين من مقابر الإمام ، فوقف السكارين ، ليكون قسم البوليس أول ما تواجه من المجتمع المتغير ، ونمضى منه — ولأضباب وأهية — إلى الحاكم بأنواعها ، والأطباء ، والمراقص ، ودور الموت . وإذا عجز « الباشا » وصاحبه عن اقتحام قطاع

(١) يحمل الدكتور أحمد هيكى صلة « الحديث » بثن المقامة فى التسمية وغلبة السجع وتصوير بعض جوانب البيئة الاجتماعية ، وعدم استمرار الشخصيات .
أنظر كتابه : تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

استندماً إلى صاحبها من يشهده ، لتكون الشهادة على العمر كاملة ، فبهاء
«العمدة» من الرف ، ليكون صورة البقرة الحلوب النافلة. منذ البداية سنجهد
المولى على حريصاً على رصد التطور ، وإبراز مآثر من نظام القاهرة وعلاقات
مجتمعا ، بل ولنفسها الاصطلاحية . ويمرّ الحوار بين «الباشا» وعيسى على
هذا النحو :

— اسمي عيسى بن هشام ، وعمل صناعة الأقلام .

— وأين دوائك يا معلم عيسى ودفترك ؟

— أنا لست من كتاب الحساب والديوان ، ولكنى من كتاب الإنشاء
والبيان .

ويمضى المولى مع قطاعات المجتمع المختلفة ، فيرينا ما نعانى من
اضطراب وتقلل ، في الفصل الذى عنوان له بـ « الأعيان والتجار » فكاد نرى
التبرم وعدم الرضا فى كل نفس : «أسائق أنا أم سقا» ، «أبواب أنا أم خصى»
«أفراش الدار أنا أم ابن صاحبها» . ولا يفوته أن يلحظ انتشار الأجانب
الأوربيين كسياح فى البلاد، وتباهى أبناء الطبقة المتوسطة بإنشاء علاقات معهم،
ولو كانت مؤقّتة وفى ظروف غير طيبة ، استملاء على الأقران ، وتظاهراً
بالقرب من يفوق عليهم . ويتخذ الكاتب موقفاً حاداً وساخرأ عن يدعون
الأجانب إلى حفلات الزواج على الرغم من عدم وجود صلة بين الداعي والدمو،
ويرفع من شأن تقاليد الآباء والأجداد .

ولكن هل وقف « المولى » ضد كل ما هو قادم من الغرب ؟ كلا ،
وإن كان يميل إلى المحافظة كرامة التقليد الذى لا ينبعث من حاجة حقيقية .
ويبدو أن هذا رأى كان السائد لدى النخبة للتقّة من أبناء الطبقة الوسطى ،

وليس من سبق الحوادث أن تقول إنه كان رأى حافظ ابراهيم في « ليلى سطيح » ، وقد كان قدوم « الصلدة » من الريف وسقوطه غنيمة باردة في يد الخليج والسمسار ، وطوافه بين الحديقة وللطعم والحان والرقص ومحال الرهن والملمس ، كان فرصة لمهاجرة التقليد غير الواعى لكل ماهو في الغرب من نظم الحياة ، كما كانت الصفحات الثمانون فرصة للويلعى لتقديم أكثر شخصياته حركة وحياة وانفعالا ، وأكثر مشاهد كتابه تشويقاً وطرافة .

وعرض مشكلات الواقع الماخر هو ما أنجبه إليه حافظ ابراهيم في « ليلى سطيح » . وقد اختار لكتابته شكلاً يقربه من فن المقامة ، فالراوى والمشهد المتوالية واللمحة الخطابية واللغة التقريرية التى قليلا ما تجنح إلى التصوير تجعله أكثر قربا من المقامات . وقد بدأ حافظ أيضاً من مشهد خيالى ، إذ نجد « ابن النيل » — وهو المؤلف — يضيّق بالناس والحياة ، ويشكو حتى يسأم الشكوى ، فيردد مع الشاعر :

عوى الذئب تستأنت لذئب إذ هوى وصوت إنسان فكنت أطير

وهنا بلى — وعلى شاطئ النيل — « سطيح » الكاهن الجاهل^(١) دون أسباب تبرر هذا اللقاء ، إلا أنه يحدث « ابن النيل » ، ويدعوه إلى لقائه كل مساء إذا ما ظهر سهيل في السماء . وعلى مدار ست ليال يذهب ابن النيل ، مصطحباً كل ليلة شخصاً ، له مشكلة ذات وجه اجتماعى واضح . في الليلة الثانية — يصطحب قاسم أمين ، ولا يدعه « ابن النيل » حتى يسمعه رأيه في مشكلة المصر ، « الحجاب » ، وهو رأى حافظ ابراهيم

(١) لا يجزم عبد الرحمن صدق في المقدمة (طبعة الدار القومية) بوجود كاهن يدعى سطيحاً أنظر ص ١٤٤ .

إذ يتعرف بأن السفور حق ولكن يجب إنكاره . وأكثر منه تحمراً هذا الهروب الذي عبر عنه شوقي في « صلاح باملك الكنار » . وفي الليلة الثانية أيضا يعرض للتوتر السائد بين المصريين والمهاجرين السوريين ، ويعجد معمر وسوريا ، وفي الليلة الثالثة يهاجم الامتيازات الأجنبية ، ويراها حيلة إنجليزية ، وهكذا حتى يموت « سطيح » عقب الليلة السادسة ، ويأتي ولده ليتم الحديث في استطراد طويل يعرض فيه لمعى الحرية ، ومكانة « شوقي » وشعره ، واللغة العربية ومحتها على يد كتاب الأساليب الأعجمية ، إلى غير ذلك من مشكلات مستجدة ، ورأيه فيها يميل إلى المحافظة ، كما قدمنا ، ونظراته الاجتماعية لا تخطئها العين في « الليالى » ، وهو يحاول أن يضع أمامنا قط الثمن ، فيسفر من الشموذة ومشايخ الطرق الصوفية ، وله في ذلك شعر أيضا ، ويوم عامة للتعليم من المصريين في إقبالهم وحرصهم على وظائف الحكومة ، ويدعو إلى نوع جديد من التعليم وتأسيس الجامعة ، كما نقد الصحافة للنزعة ، وله مواقف « فنية » من اللغة العربية ، وينى على هادئها في الكتابات الصحفية الضمنية ، كما يتخذ موقفاً — لم تمنه عليه قدرته الفنية — من قضية التجديد والتقليد في الشعر ، فهو يعلم بأن يفك قيود التقليد ، وأن يتفهم ربيع الشمال الوافدة بالتجديد من أوروبا ، ولكنه فيما عدا موقفه الاجتماعي الواضح في شعره ، والذي يظلب عليه طابع التعاطف المستجدي — لم يستطع أن يقدم جديداً في هذا المجال .

ومع إجماع الباحثين على أن « ليالى سطيح » في قيمتها الفنية أقل بكثير من « حديث عيسى بن هشام »^(١) لارتباطها بمسرح دائم لا ينفير وشخصيات

(١) دراسات في حضارة الإسلام ص ٣٧٧ ، الذين تقصصوا والمسرحى ص ٣٢ ، تطور الرواية العربية ص ٧٨ .

قليلة تتوالى في رتابة ، وغرضها إشكالاتها بلغة علمية منشأعة ، ولجوها إلى التعبير للبإشر دائماً — فإن الدكتور محمد مندور يتحمس لها ويصبرها من طلائع القصة الاجتماعية ، ويرفض القول بأنها مجرد محاكاة لحديث عيسى ابن هشام ، وإن كانت هذه المحاكاة ممكنة تاريخياً ، لأنه وإن يكن « الحديث » قد نشر في كتاب سنة ١٩٠٧ و« الليالي » نشر سنة ١٩٠٦ إلا أن اللويلحي نشر كتابه قبل ذلك مسلسلاً بمجريدة « مصباح الشرق » ولا بد أن يكون حافظ قد اطلع عليه ، بل لقد ضمن حافظ ليلته فصلاً كاملاً من « الحديث » ، كما ضمنها مقالاً بأكمله لصاحب « اللؤيد » ، ومقالاً آخر لإبراهيم اللويلحي ويرى الدكتور مندور أن ذلك ينفي التقليد ، فإن من شأن التقليد ألا يلجأ إلى الاقتباس المريب « بل هي أقرب ما تكون إلى القصة الاجتماعية أو الشريط الاجتماعي الذي يتعرض فيه « حافظ » مشكلة من مشاكل عصره في كل ليلة من تلك الليالي ، وقد اخطأت هذه المشاكل أحياناً كثيرة بمشاكل « حافظ » الشخصية ومآسٍ لحياته ^(١) ، وانضحت في هذا الشريط آراء « حافظ » وأتجاهاته ، بل وخصائص روحه الشعرية حيناً والفكرية حيناً آخر ^(٢) . ولا بد أن نلاحظ أن دفاع الدكتور مندور عن منزلة « ليالي سطيج » بين القصص الاجتماعي لم ينف عنها ما اشتملت عليه من ضعف البناء . هذا فضلاً عن أن حافظ إبراهيم لم يقف

-
- (١) يطل عبد الرحمن صدقي (المقدمة ص ١٦١) ظهور أحزان حافظ في كتابه بقراءته في السودان ليلي ديوسيه وقصص وأشعار هوجو ، وأغلب الظن أن ذلك لم يكن العامل الحاسم ، فقد كان حافظ شكاه قبل السودان لظروفه الخاصة .
- (٢) قضا جديدة ص ٥٣ .

عند مشكلة بعينها ، ففي اليلة الثانية ، عقب توديه لقاسم أمين ، يسمع بالصدفة لشابين يتمنى أحدهما منصب رئيس شرف للمحكمة المختلطة ، ويرجو الآخر أن يكون طالباً بمدرسة للمهندسين تحت يد المعلمين الإنجليز ، وعقب اليلة الرابعة وقد انتهى من مهاجمة الامتيازات الأجنبية ، يعود إلى تذييل آخر خارج اهتمام اليلة عن تجارة التظاهر بالصلاح وحماية قبور الأولياء ، ونظارة الأوقاف ، وحفلات الزار . وحرص الكاتب على مهاجمة عيوب المجتمع بغير مناسبة خلخل البناء الفني الذى يبدو عند اللولعى أكثر تماسكا ، وأبعد الشخصيات عن الحيوية اللازمة للشخصية القصصية .

و « ليلال الروح الحائر » من آخر ما كتب فى هذا الفن إذ نشر سنة ١٩١٣ ، وقد لحقها سوء الطالع فلم يمرض لها أحد من الباحثين بدراسة تفصيلية ، كما لم يصنفها النارسون فن الرواية ، ولم ينقدها المترضون لفن اللقاة : بل لعل سوء حظ للؤلّف نفسه ، فله قبلها رواية محدودة القيمة الفنية ، تسبقها مقدمة هامة بالنسبة لمصرها ، ومع ذلك انتهت إلى مصير هذه « الليال » من التجاهل . وبداية « الروح الحائر » تجليدية ، فهناك للتشائم الذى يضيق بالأحياء فيلجأ إلى المقابر — كما حدث مع « عيسى بن هشام » ، أو إلى الخلاء كما كان الأمر مع ابن النيل — ، ومن ثم يكون اللقاء بين « الإنسان » وهذا « الهاتف » الخفى الذى يقوم بالنقد والتعليق وإثارة المسائل بطلب الفهم لها ، ولكن لطفى جمه . يفتح ليلاليه بداية طبيعية مقبولة ، فهناك الصديق الذى يتعاهد مع صديقه على أن يؤلف الباقي منها كتاباً عن صاحبه السابق إلى الموت « يكون سلاوى أمثال الحزانى الذين لا يسمع صوتهم إلا من القبور » . وإذ يفكر فى الوفاء بعد موت صديقه يذهب لزيارة قبره ، وهو يحمل أزهاراً وتمرّاً ، ويغضى

متفلسفا عن الحياة والموت والتقدير التامس الذى يلتهم كل شيء بغير رحمة ، ويناجى الأرض والمتابر ، ويذم الأمل والطموح ، وبينما هو مستغرق فى مناجاته يسمع صوتا خفيا كأنه من جوف الأرض ينطلق خافتا « قال : أيها الباحث عن الحقيقة ، التائه فى بيداء الريب . فوجئت لدى سماع الصوت الخفى ، وخافنى النطق للوهلة الأولى ، ثم استجعت قوتى وقلت : من أنت أيها المتكلم الخفى ؟ قال الصوت بعد صمت طويل : أنا الروح الحائر ، روح صديقك أتيت مجيبا ندائك ، قلت : لملك أيها الروح العزيز جئت لى بمجواب سؤالى ، وحل لنوامض الكون . قال : أنى لى ذلك ولا فرق بينى وبينك سوى أنى تخليت من بدنى وأنت لا تزال تجاهد ضد العناصر الأرضية ، ففتلبها مرة وتطلبك مرارا . قلت : وهلا أراك أيها الروح الصديق فأطمن إليك ؟ قال : بلى ، انظر ! فنظرت فلم أر شيئا . قال انظر نحو الزاوية اليمنى ، فأمنت النظر فإذا شيخ أبيض فى يده مصباح ، ولكنى لم أستطع تمييز قاطعته ! قلت : وما هذا المصباح ؟ قال : إنه دليل فى حيرتى ، فيه شعاع من نور الحقيقة . قلت : حدثنى بشئ مما رأيت . قال : ليس لدى من الوقت متسع ، وموعدنا الليلة الثانية » (١) .

وتتوالى بمد هذا اللقاء فى الليلة الأولى أربع عشرة ليلة أخرى ، يلتقى فيها الصديق بروح صديقه ، ولكن هذا اللقاء لم يكن فى الحقيقة سوى تلمذة سطحية ليرسل للؤلف نفسه الشاكية البائسة على سجيئتها فى ذم الحياة والأحياء وإظهار سوء الظن بهما . خصصت الليلة الأولى لثناء الصديق وإتمام اللقاء بين الصديق والروح الحائر ، وفى الليلة الثانية « حديث بعض الأمم » زار الروح بلادا خيالية

(الموز) ونقل إليه خطبة ألقاها زعيم من زعمائهم يظهر معايب هذه الأمة
 وأسباب تخلفها ، ويرسم أمامها طريق المستقبل أو ضمان الجدد ، وهو في تضامنها
 ووجود الزعامات القوية ، وسيطرة المنفعة العامة على الأثرة ، وأخير المطراد التقدم
 والحرص عليه ، وهذه الخصال من وجهة نظره هي ما يقتصر إليه جيله . ويستمرع
 فكرته في الليلة الثالثة « علة سقوط الشرق » فيرجع التخلف الشرقى إلى بعض
 جمهوره في جعوده للمعطاء ومحاربتهم في حياتهم مما يدفعهم إلى اليأس . ويحاول
 أن يملل ذلك نفسيا بأنه من أدواء النفوس الصغيرة ، ولكنه لم يقل — مادام
 قد حصر العلة في صغر النفس — لماذا تقتصر هذه النفوس في الشرق دون غيره .
 إن التعليل وقد تجاهل حركة المجتمع ودوافع التاريخ لابد وأن يكون قاصرا ،
 وفي الليلة الرابعة « غرور الناس بالناس » يكاد يملن عداوة للحضارة ، ويهاجم
 الرأي العام وينكر جدواه باعتبار أنه يبقى دائما على أساس من الخلداع ، خدام
 قلة ماكرة لجماهير غبية (ص ٣٤) . وفي الليلة الخامسة « حديث الروح الجنون »
 يسمي إليه الروح الحائر في مضجعه ويخبره بأنه لقي روحا مجنونا طريدا يبعث
 السماء والأرض ؛ لأنه قال يوما ما يستنده ، وينى فكرته في الليلة السابعة التي تترى قيمة
 الرأي العام فيقرر أن المجتمع هو الذى يفتح الحكام قوتهم وسلطتهم ، ولكنه
 مجتمع مخدوع ومضلل في أخلاقياته ، وقد وضع هذه القوة على لسان متهم الجنون .
 وفي الليلة السادسة والسابعة يقدم حكايين ترمزان في ثوبهما من شكل القصة
 القصيرة ، على نحو ما نشاهده في « عبرات » للفولطى ونظرائه ، الأولى بعنوان
 « نرجس السماء » والأخرى بعنوان « صديقى على » وهما عن نماذج بائسة
 منفلوطية الطابع أيضا . وفي الحكايتين وصف منسهب لمشاهد البؤس والموت .

ويعود من جديد إلى نتداته الخاصة والباشرة في الليلة الثامنة: «الحزن الإنسانى» فيحصل على الأيقورية والمادية ويكشف عن أزمته الروحية، وينهب الكاتب إلى سويسرا بضع ليال ثم يعود في ليلته الحادية عشرة إلى مصر، لكنه يقدم تماذج من الأجانب بها، من نساءهم للنحرفات الطبع خاصة، وفي الليلة الثانية عشرة: «الفاكهة المحرمة» يقدم حكاية أخرى تذكرنا في شكلها بما رواه في الليلتين السابعة والسادسة، ولكن التمزج الإنسانى هنا أكثر كمالاً وحيوية، وفي الميالى الثلاث الأخيرة: «شعر الأرواح» و«أناشيد الملا» و«ليلة الوداع» يترجم الشاعر قصائد لفرلين وويتمان، وينظم على غرارها شعراً منشوراً بعبارات مختلفة.

وبعد هذا العرض السريع ستردد مع «جب»: إن أفاظه أعلى بكثير من الأفكار التى تنطوى عليها، ويمكن أن نضيف أيضاً: إن الشكل القو اقل تماسكاً وإن كانت البداية أكثر توفيقاً، إلا أنه لا يحاول الربط بين ليلة وأخرى، وانتقاله لوصف مشاهد وخواطر من الغرب تنمعه لباقة الانتقال، وكأن الحرية الممنوحة لهذا الروح تعطيه الحق في قول ما يشاء بنبر مناسبة واضحة، وبذلك يمكن أن يقال: إن «الروح الحائر» أدخل في باب التأملات والخواطر، وهى تأملات متشائمة، وخواطر حزينة وبائسة، ونظرتها للمجتمع نظرة يأس وعداء. اعتذر الكاتب عنها مبرراً قسوته بأنه إنما يريد إيقاظ أهمم، ولقت الأنظار إلى الخلل. ومن الواضح أن الكاتب كان على أبواب قلة نفسيته عقلية واضحة؛ إذ سلك طريق الدراسات التاريخية الإسلامية — وقائمة مؤلفاته تدل على ذلك — ولعل هذا مصدر نظراته للشائنة لواقعه ورفضه له، وانحاذه طلائع الروح رمزا لإحساسه بالمعجز عن مواجهة واقعه، والتأثير فيه، وتقنيه بالتوافق. فليالى

الروح الحائر ليست أكثر من هجاء رومانسى الطابع للبيئة ، بل للبشر أينما كانوا .
ولم تكن « ليالى الروح الحائر » الأخيرة فى فن المقامة الحديثة ، إذ تبصها
« الوجديات » لمحمد فريد وجدى ، و « شيطان بنقاوور » لأحمد شوقى ، لكنها
جميعاً — ودون مجازفة فى الحكم — لم تبلغ ما استطاع هذا الفن أن يبلغه على
يد الموليحي ، من تعبير موضوعي عن مجتمعه ، وتصور حى لحركته واضطرابه ،
وموقف قدى أبعد مايكون عن الفسائية أو التمجيد ، أو الإسراف اللغوى
أو القشائم الفلسفى . ولقد تجاوزنا الحديث « إلى « الليالى » على الرغم من أنها
حركة مرهقة — على المستوى الفننى — لنؤكد من خلال الموازنة أن الزمن لم
يكن فى صالح هذا الفن ، وأنه كان قد بلغ مداه على يد الموليحي ، ثم أخذ
بتهقر ليترك الميدان لشكل فى أشد تماسكا ، وأقرب إلى التكامل البنائى ،
وأقدر على تحمل طاقات أضخم من مشكلات العصر وحركته ، ولعله ليس من
قبيل المصادفة وحدها أن تظهر أكثر المقامات نصيباً سنة ١٩٠٧ ، وأن تفسر
أول رواية فنية سنة ١٩١٤ . لقد ولدت « زغب » ولادة طبيعية ، وما كان لها
أن تتأخر عن ذلك .

٢ — ملاح واقعية فى الرواية الرومانسية :

سبق الرومانسية واستمرارها :

عرفت البيئة الثقافية المصرية المذاهب الأدبية الغربية فى فترة متأخرة نسبياً ،
ترتبط بإنشاء الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨ ، وإرسال بعض من متخرجيها إلى أوروبا —
أو فرنسا بالذات — وعودتهم قبيل الثورة المصرية سنة ١٩١٩ التى نبهت الخطوط
إلى ضرورة الاستقلال الثقافى — متمثلة فى الدعوة إلى المصرية والمصرية — مقدمة
ومسافدة للاستقلال السياسى . ونستطيع أن نلتفت إلى هذه الدعوة على أنها

أول نداء مذهبي صريح ، وإن كان محمد لطفي جمعة قد سبق بالدعوة إلى اتخاذ « الواقعية » أسلوباً ومنهجاً للتعبير الفني ، ولكن دعوته ظلت نداء فردياً لم تستجب له البيئة — كما لم يستطع هو أن يضمه موضع الرعاية الفنية إلى حد مقنع — بما سنعرض له فيما بعد — وذلك في مقدمة روايته « في وادي المهوم » التي صدرت سنة ١٩٠٥ ، وفيها يقرر — لقارئ الكريم — « أن فن الروايات منقسم إلى قسمين : القسم الأول يسمونه « رماتيك » أي روايات خيالية ، والقسم الثاني يسمونه « ريالستيك » أي روايات حقيقية ، فالأولى هي التي تصور البشر كما يجب أن يكونوا ، لا كما هم في الحقيقة ، والثانية تمثل البشر كما هم بنفائسهم ومعاييرهم ومخازينهم » ، وإذا كان في البشرية من خير وأمل ونزوع إلى الكمال والسمو فإن تأكيده على أن تصور البشر كما هم إنما هو بالحتم تصوير لنفائسهم ومعاييرهم ومخازينهم فيه إهالة للفتنة على أنه قرأ عن الواقعية المذهبية كما تمثلت في روايات بلزاك وفلوير وزولا ، ولهذا لا يلبث أن يذكرنا ببلازاك وطريقة الواقعيين مرة أخرى حين يرسم طريقة كتابة الرواية : « قنرى أن طريقة كتابة القصص الخيالية أن يجلس الكاتب في غرفته ويغفل المحلول الخضراء والحداائق الفناء ، وغفران اللاء ... ثم يكتب قصته . وأما طريقة كتابة الروايات الحقيقية فهي أن يجلس الكاتب ملابسه ، أو يتنزه بنور زيه ، ويجول في الطرق والأزقة ، ويدخل المجتمعات والحفلات ، ويرقب حركات الناس في ملاعب التمار والحفلات والحداائق العمومية ، ويبقى طول ليته هائماً في الطرق يدرس الأخلاق والطباع والمادات ، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد ما يراه ويسمع ويدرس ، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها مآرأه وسمه » .

وتأثر لطفي جمعة بسيرة وأسلوب الواقعيين الفرنسيين ليس غريباً ، فقد

درس في فرنسا ولا بد أن يكون قد قرأ شيئاً من ذلك مسبقاً إلى بعض من تميز برسم النماذج البشرية منهم . ويبدو أن طريقة حل الذكرة وتسجيل الملاحظات صارت أسلوباً مقبولاً عند الواقعيين في مجموعهم ، فما ينسب إلى تشارلز ريد — الواقعي الإنجليزي — (١٨١٤—١٨٨٤) أنه كان يسعى لذلك بالقصص صاحب المفكرة ، وأنه كان يسجل الحوادث ويؤرخ لها ويدعمها بالوثائق ، وأنه أيضاً لكي يكون أميناً في تصوير الواقع قام بزيارة السجون ودراسة أحوال المساجين ودرس صناعة المدد ، وحرقة الحاماة ، وأعمال البنوك ، وحياة البحارة على السفن^(١) .

وما يفترضه محمد لطفي جمعة هنا مجرد طريقة في الكتابة ، وهي ذاتية إلى حد كبير على الرغم من تفرقها بين الكتابة الرومانسية والكتابة الحقيقية — أو الواقعية — باعتبار الأولى بفت العزلة والتخيل ، والأخرى وليدة المعرفة والملاحظة ، والاختلاط بالناس ومعايشهم في قلبهم . ولعل التفرقة الختة هي القائمة على أساس من الموقف النفسي والعقيدة الاجتماعية ، فقد يمتزل الكاتب في غرفته ، ولكنه يتخيل البؤس والظلم ، وما يكتنف الإنسان من فوازع الشر ، كما قد يلاحظ الناس ويمایشهم فلا يلتقط من أحاديثهم إلا ماهر سطحي وغير ذي دلالة . وإلى جانب هذا الفارق النفسي أو الموقف الاجتماعي الذي أشرنا إليه ، يكشف بعض الباحثين عن فارق آخر وإن قدم له بالزعم بأن تصنيف الكتاب إلى رومانسيين وواقعيين فيه جبرية وإقتال^(٢) ، وهو يرى أن الفرق يعتمد في المقام الأول على منصري التشويق والذروة؛ فالواقعيون يتجهون إلى سرد قصصهم

(١) الدكتور طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي ص ١١١ .

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصص ص ٤٤ .

على غرار الحياة الإنسانية الطبيعية ، ولما يتجنبون العنف في إثارة المواقف والإغراب في وصف المشاهد وسرد المواقف ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . وهم يبرزون طريقتهم هذه بأن الحياة الإنسانية المادية تفل فيها مغامرات الناس ، وتمضى ألامها رتيبة متشابهة ، وإذا حدث ذات يوم حادث ماله خطره ومطرافه فإنه يمضى هادئا في غمرة هذا الصخب دون أن يلتفت إليه إنسان ، ودون أن يخلف وراءه من الإثارة ما يطبع حياة الناس عامة أو يعمق مجرى التيار المتدفق ، أو يغير وجه التاريخ ، ولما يعنى الكتاب الواقعيون بإيراد التفاصيل كما هي دون توشية أو تدييق ، كما يحرمون على التقرب من الواقع ، وعلى كبت المواقف المتأججة ، وخضد النزوات النائرة التي قلما تشذ بها حياة الإنسان المادية على وجه الأرض . هذا بينما يعنى الكاتب الرومانسي في سبيل آخر . يضفر على جانبيه الأشياء أو الورد ، ويورد المفاجآت المستعربة ويصف حالات صعبة من التأجج والهيجان (١) . ومن الواضح أن هذه التفرقة قاصرة على الأسلوب ، على أنه يمكن أن يضاف إلى ما تقدم نارق آخر يشتمل في الرؤية ؛ فالروائي الرومانسي يقف عند الشخصية في ذاتها ويقناول الناس أفرادا ، ويصور الحوادث من وجهة نظر خاصة وفي بيتها المنزلة ، على حين يهتم الروائي الواقعي بالأحداث العية المتطورة ، وتقوم « الجماعة » مقام الأفراد في بطولة الرواية ، وإذا وقف الروائي الواقعي عند فرد أو أفراد فليس لذاتهم ، وإنما لما يمثلونه من ظاهرات اجتماعية عامة ، ولا يقناولهم منفزلين عن مجتمهم ، وإنما متأثرين به أعق التأثير ، بل هم وجهه المتطور والتغير يتبادلون معه التأثير والتأثر .

ولكن لطفى جملة في إشارته إلى الارتباط بالواقع والاعتماد على تدوين

(١) السابق منه .

الملاحظات وتصوير الجانب القاسى من حياة الناس لابد أن يكون قد قرأ ذلك عن بلزك وأشباهه ، فظن أنه الطريق الذى لا طريق سواه لكتابه رواية حقيقية . ومهما يكن من أمر فإن نداءه المبكر قد ذهب بنير صدى ، كما ذهبت اللفتة القوية التى قام بها المولى على عمليا فى « حديث عيسى بن هشام » وهى من نتائج الفترة نفسها ، وقد كانت بداية طيبة لتصوير الواقع تصويرا نقديا ، واستقبلت كعمل خيالى بديع ، وصنعة إنشائية طريفة . ولقد عاصرتها رواية « عزراه دنشواى » لظاهر حتى عقب الحادث التاريخى الخطير ، وأثرت - كما يقرر يحيى حتى فى مقدمته لما - تأثيرا عميقا فى الجمهور حيث كانت تنشر مسلسلة فى صحيفة ، ويدو أنها استمدت تأثيرها العريض من قسوة الفجعة نفسها ، لامن قوتها الفنية وقدرتها على إثارة الوجدان ، وإذا كان لهذه الأعمال من أثر فى البيئة الثقافية فهو أنها جعلت من الرواية قالباً أو شكلاً فنيا محبوباً ، بدرجة جعلت بعض الكتاب يحول مسرحية شهيرة - هى مسرحية « ناكر الجليل » - إلى القالب الروائى سنة ١٩٠٤ ، ولعل هذه المحاولة كانت أمام « المنفلوطى » وهو يعرب فى سبيل التاج ، فيخلع عنها ثوبها المسرحي ويصبها فى القالب الروائى . على أن مصطلح «رواية» لم يكن واضحا بمفهومه الثنى حتى تلك الفترة ، ووجد من يكتب على خلاف مسرحيته «رواية مسرحية» أو «رواية» فقط ويتضح أنها «مسرحية»^(١) . ولا تقوم المشاحة هنا على المصطلح ، ولكن عدم تحديد المفهوم يعنى عدم وضوح

(١) من ذلك رواية « ما بعد الدائرة إلا الحسارة » تأليف محمد فتحي خير الله ، حوالى سنة ١٨٩٠ ، ورواية « وفاء النانيات » تأليف فريد المم محمد توفيق فهمى سنة ١٩١٠ ورواية « الحاكم بأمر الله » تأليف ابراهيم رمزي سنة ١٩١٥ وكلها مسرحيات .

الجانب الفني ، أوطيئة البناء . وقد امتد هذا الموقف حتى شمل أول رواية فنية
مصرية « زينب » إذ كتب للؤلف على غلافها « مناظر وأخلاق ريفية » فكانت
— وهذا إحساس كاتبها — من ازدواجية العقدة ، وتفكك البناء ، وانفصال
اللوحات .

وهناك محاولة أخرى مضورة ، على الرغم مما فيها من جوانب ناضجة ، تلك
هى محاولة يعقوب صروف فى « فتاة مصر »^(١) التى تقدم نفسها على أنها
رواية « فكاهية تهذيبية اجتماعية عمرانية » وهى تخطل للفاخرة بالنقد الاجتماعى ،
إذ تنقل القارئ إلى أجواء عديدة كعبو الأوساط الراقية فى مجتمع القاهرة ،
والجو السياسى والصحنى ، وجوالصرف الدولى ، وقصة الحرب الروسية اليابانية ،
وتختل هذه الأحداث قصة غرام بين صحنى إنجليزى وفتاة قبطية تتطور تطورا
عجيبا ، والواقع أن الرواية تحوى سلسلة من التصفيدات وللفاجآت والأحداث
اللتلاحقة ، التى لا مبرر لها إلا الرغبة للؤلف فى أن يدلى برأيه ومواقفه كل مناسبة .
ويشار عادة إلى ما اشتملت عليه من حشو واستطراد وتفكك فى البناء القصصى ،
واعتماد على الحيل واللفافات ، وللبالطات ، وما يفلب على شخصياتها من تجريد وكأنها
أشباح^(٢) . وهذه التلطيقات قد أوجزت الأسباب التى أودت بها فلم تنفشر ،
وأولها قصة الغرام بين إنجليزى ومصرية ، مما يجرح الشعور الوطنى ، وهو ما لا يحمله

(١) الطبعة التى اعتمدنا عليها بدون تاريخ ، وفى مقدمتها ما يدل على أنها إعادة
وقد أشار الدكتور عبد الحسن بدر إلى أن الطبعة الثانية صدرت سنة ١٩٢٣ (انظر
كتابه ص ٤١٤) وفى « محاضرات عن القصة فى لبنان » للدكتور سهيل إدريس
أنها صدرت سنة ١٩٠٥ (انظر ص ٩) .
(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : القصة فى الأدب العربى الحديث ص ١٣٦ .

صاحبها في صورته التامة ، فضلا عن الأسماء الأجنبية . إلا أننا نلمس فيها بوادر نزعة علمية مصدرها ثقافة المؤلف الخاصة، حين يطل « هنرى » الوفاق والاختلاف بين الرجل والمرأة قياسا على ما يراه بين الماصر الكيميائية ، وحين يصف حفلا في قصر الخلدبو يرصد المديد من أجناس البشر ولا تظهر غير قلة ضئيلة من أعيان الوطنيين . ويسجل من مظاهر الحياة الاجتماعية في فترة محاولة اليهود الإثراء على حساب الفلاح يدفعه نحو الاستدانة بالربا ، والجمع بين الوصولية والنفاق الدينى ^(١) . والكاتب يدافع صراحة عن الحضارة الأوربية ، ويدعو إلى الأخذ بمظاهرها ، ويعمل من زواج مصرية بإنجليزى مغزى لإمكان الاندماج أو الانصواء ، ويهاجم الاستدانة من الدول الأوربية ، ويسند تأخر مصر إلى جهل نسائها . . . وإلى ذلك من آراء ونظرات مختلفة . لكنه يسبق توفيق الحكيم في الدفاع عن الفلاح بلسان أجنبى ، وهو هنا سائح إنجليزى ، وإن كان دفاعا موجزا لا يقوم على حجة حضارية ^(٢) . فضلا عن ذلك فإنه يسد الفجوة الواسعة بين عبد الله النديم و طاهر حتى التي نجمت من انعدام كتابة الحوار بالعامية . ولعل « صروف » كان رائد « حتى » في جعله الخلدو يتحدثون العامية ، والأجانب ومن شاكلهم في مستوهم من الوطنيين يتكلم الفصحى ^(٣) وهو ماسار عليه « حتى » في « عذراء دنشواى » حين جعل الهلباوى وأعضاء المحكمة من الإنجليز يتحدثون بالفصحى ، أما أهل دنشواى فكانوا يتحدثون بلهجتهم الخاصة .

(١) ثاة مصر ص ٩ .

(٢) السابق ص ٢٠ .

(٣) انظر الصفحات ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٦٣ من روايته .

وهكذا تتابع الأعمال الفنية الروائية التي تدعو صراحة إلى الواقعية (في وادى المسموم) أو تلك إليها مسلكا ساذجا (غزراء دنشواي) أو تطرح مشكلات الواقع وتمسه من قريب (حديث عيسى بن هشام وليالي سطيج وفناء مصر) ولكنها تعجز عن خلق تيار واقعي يستمر وينمو، بل لعل الأمر على العكس؛ فقد استتب الأمر للعواطف للسرفة والفنائية الباكية على يد المنفلوطي في المقد الأول من هذا القرن، وعلاصو تهفوق هؤلاء جميعا، وفرض أسلوبه ومنهجه على الناشئين بدرجة تجعل منه ظاهرة محيرة. ويبدو أن الظروف الخاصة التي كانت تجتازها مصر في أوائل هذا القرن مسئولة عن هذا الإسراف العاطفي، وعن الشكوى والألم، ومشاعر الضياع وبخاصة عند الشباب المثقف المتطلع، وهو في الغالب ينتهي إلى الطبقة الوسطى التي كانت قد بدأت تنمو ثم ظهرت على المسرح الثقافي في عصر إسماعيل بإقتدار التعليم. ويمكن اعتبار ثورة «عرابي» سنة ١٨٨٣ مرحلة حاسمة في تبلور الطبقة الوسطى، فقد شارك فيها الملاك والتجار والعلماء والمثقفون ورجال الجيش الأحرار، وترتب على فشل الثورة الرأبئية تركيز اهتمام هذه الطبقة على إعلاء إمكانياتها الاجتماعية، وحشد قواها، مما ظهر أثره أكثر جلاء وتنظيها في ثورة سنة ١٩١٩ الشعبية، ويضاف إلى هذا العامل البشري عامل آخر ثقافي تاريخي مستمد من التراث الشعري خاصة؛ وهو شعر تنقلب عليه النثره العاطفية المسرفة؛ هو كذلك عند الشعراء المذريين، وعند الزهاد وشعراء الشيعة وشعراء الصوفية. وقد أخذت هذه الرومانسية العربية السائدة العامة للرومانسية كاهنقتها أوروبا، فهي داعية إلى المدم والثورة حيناً، ولاجئة حيناً آخر إلى صروح الخيال تبني فيها عوالم شعرية من المجال النوراني، وتعلم فيها أحلامها البراقة، وتنسج دنيا مغالية من الرؤى العجيبة، وقد تمجد ألمها في واقعها الأليم

ونود أن نقف في محو مريح قارة ، وطورا نلجأ إلى الطبيعة نبها أوجاعها وتناجي
 مباحها وترى فيها موثلا يحميها من فساد الناس وتجنبا قيود تقاليدهم ، وهي
 نحن إلى عالم مجهول بعيد غامض ، كله سعادة وهناء . غير أن الرومانسية العربية
 قلما تلمس الواقع الأليم نسيانا تاما ، فتراها لا تفي تشور في وجه الطفلة ، وتسفد
 الإقطاع والاستعمار وتبث روح النضال والأمل في بعض الأحيان^(١) . وسنجد
 حصيلا هنا كثيرة : شعراء المهجر وكثيرا ممن لم يهاجر وهاجرت روحه كطهران
 والشافعي ، وأصحاب الديوان الثلاثة : العقاد والملازمي وشكري ، وأما شادي وعلي
 محمود طه وغيرهم . وإذا حاولنا — على سبيل الكشف عن اتجاهات الثقافة أوائل
 هذا القرن — أن نقارن بين اتجاه الترجمة من المسرح الأوربي ، والترجمة من
 الرواية الأوربية فنجد علامات الصحة والقوة ثم الوفرة من نصيب المسرح ،
 فقد ترجم العديد من مسرحيات شكسبير ، وترجم بعضها أكثر من مرة
 في فترة وجيزة ، كما ترجمت مسرحية «شو» في مصر وكلها بآراء عن الترجمة
 — وهذه ملاحظة جديرة بالتأمل — ومن النتائج التي ينتج في مجموعه إلى
 الكلاسيكية ، ترجمت ملاهي مولير ومآسي كورني وراسين
 وفولتير . أما في المجال الروائي فقد ترجم محمد السباعي قصة مدينتين
 لديكنز وترجمت وانتقلت قصة ثاكري هنري أزموند وترجمت
 رواية البعث والسعادة الماثلة لفرلستوي . وهذه الروايات لا تتمتع
 بمكانة في آدابها تمثل ما تتمتع به تلك المسرحيات التي ترجمت من مكانة في تاريخ
 المسرح العالمي وتطوره . ومن الحق ما يلاحظ على ترجمة هذه الروايات من حيث
 هي تعبير عن ميول فردية لا تنكشف عن اتجاه الترجمة ، كما أن تأثيرها كان

(١) عيسى يوسف بلاطة : الرومانسية ومآلهي الشعر العربي الحديث ص ٩٤، ٩٥.

ضعيفاً ، إما لعدم اعتماد الجمهور لقبيلها ، وإما لأنها لم تخل من القشور القبيحة التي لم تنج منه إلا رواية محمد السباعي^(١) .

على أنه يمكن أن يقال أيضاً - وقد قيل - إن المسرحيات المترجمة لم تنج من الخلف والتضيق وأحياناً الإضافة^(٢) . وقد يكون من حقنا أن نستنتج أن المترجم للمسرحية لا يحمده مطلقاً في الخلف والتضيق مثلما يحمده المترجم للرواية ؛ لأن المسرحية - مهما كان - محكومة بالعرض المسرحي ، أي أنها لا بد أن تكون معقولة ومقبولة في تسلسلها . أما مترجم الرواية فإنه يستطيع أن يلعب باللفظ وأن يزيد أو ينقص كما يشاء ، والمنفلوطي مثل واضح وليس المثل الوحيد . ولن نطرح من هذه المقارنة عامل السكم ، فقد حظيت المسرحيات باهتمام كبير . كما لن نهمل عامل الزمن ، فقد عرفنا المسرح تأليفاً وترجمة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، على حين انتظرت الرواية طويلاً حتى تحظى بمثل ذلك الاعتراف ، ومن ثم فإن القرن العشرين كان أطول ، ومضى فيه عقد كامل ، دون أن نظفر مصر بروائي حقيقي ينال اعتراف المثقفين أو عامة القراء أو كليهما ، فهؤلاء يمتنون بالشعر المريق والأصيل ، ويمتنعون المسرح بعض الاهتمام لما يشل من زهو ومظهر حضاري لرواده . وكان على الرواية أن تنتظر فرصة مواتية ، حين يقر الشعر بأن تشمب الحياة الحديثة وتشابهك قضاياها يضيق وعاءه الفني عن التعبير عنه واحتوائه ، فتتجه الأنظار إلى الفنون الموضوعية ، إلى المسرح ، وتقدم الرواية وقد صارت ضرورة ، لتأخذ مكانها في ظروف طبيعية ، حين أعانتها المقامات الحديثة - على نحو ما أشرنا - بالتخلي والقصور ، بتدهيد الطريق .

(١) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ١٣١ .

(٢) الدكتور محمد يوسف نعيم : للمسرحية في الأدب العربي الحديث . الفصل الخاص بالترجمة .

وما هو جدير بالملاحظة أن النقد الأدبي ظل — ولفترة طويلة — يتجاهل الرواية والقصة القصيرة وينظر إليهما كأعمال على هامش الأدب وليست في صميمه كالشعر . والنقد يستمد هذا الوقت من انعدام التقاليد النقدية ، فيما يخص الفن الروائي ، وقيام النقد العربي على النصوص الشعرية وحدها ، فإذا ما التفت الناقد إلى قصيدة وجد باب القول أمامه واسما ، وفرص للقارنة والتنظير ممكنة ، وهو ما يحار أمامه حين يفكر في نقد رواية . ومن العجيب أن مدرسة الديوان ، وهي التي تأثرت بالفكر الأوربي أعمق التأثير — غفلت أصالتها متشقة في ما قدمت من مقاييس فنية للقصيدة الجيدة ، ومع تجاهلها للشعر المسرحي وانحصارها في مجال الشعر النثائي ، فإنها لم تتعرض للفن الروائي . ومحاولات للزنى في هذا المنحدر لم تكن لتكشف عن إدراك صحيح للفن الروائي . ولا يبعي ذلك خطأ إشارات وتهداته فهي في مجموعها ورغم لغتها صائبة ، إلا أنه ظل حول الاستعمال اللغوي ، وعيب المبالغة ، ولم يلبس البناء أو الشخصيات أو قيمة الحوار ، فضلا عن أنه لم يشر إلى الفن الروائي في مستواه النظري إلا نادرا وفي عبارات سريعة .

زيلب : علامة على مرحلة واتجا،

تتماز «زيلب» بأنها جعلت الحياة للصورية في أبرز قطاعاتها وأشلها — وهو القطاع الريفي — بجالا لاهتمامها ، وبأنها اتخذت لنفسها لغة تقيمة بعيدة عن اصطلاح الفصاحة ، وبأنها قريت من الشكل الروائي ونجت من طابع المحاولة الناقصة إلى حد بعيد ، ومن حيث أنها أخيرا تخلصت من رواسب شكل المقامة نهائيا . يحصى يحمي حتى المآخذ التي توجه إليها ، ويصفها بالبراعة الرخيصة ^(١) . ومن ثم ستنتج وجه أخرى تحصل بناية هذه الدراسة ، «زيلب» أوضح مثل على تنازع العطاء بين الرومانسية والواقعية في بناء فني واحد ، فن هنا أن هف عند هذا

(١) فجر القصة المصرية ص ٥١

الجانب ، وأن نبرزه كأثر لثقافة كاتبها ووعيه الفنى والتومى .

و الدكتور محمد حسين هيكل يضع أيدينا — فى مقدمته للقصة — على دوافعه النفسية والفنية التى حفزته لكتابتها ، فقد بدأها وهو يطلب العلم فى باريس ، وكتب أجزاء منها فى سويسرا « ولعل الحنين وحده هو الذى دفع به لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفا ... وكنت ولوعا يومئذ بالأدب الفرنسى أشد ولع » ونضيف اعترافا آخر حدد فيه مصدر إعجابه بالأدب الفرنسى وهو « روح الثورة الذى يبدو فى دأى الضرام ، وحيوية متوقدة لا تخبو فارها^(١) » . وكان قد قرأ — وهو فى السنة الأخيرة من دراسة الحقوق كتبها فى الفلسفة والأدب الانجليزى ، ذكر منها كتاب « الأبطال » لكارليل و« الحرية » لجون ستيوارت ميل و « العدل » أحد أجزاء الفلسفة الاجتماعية لسبنسر ، ولعل هذا التعرف المبكر على الفكر الأوروبى هو الذى جعله يظن لزوال الرواية الفرنسية وبسرعة نسبية ، إذ كتب رواية وهو ما يزال فى فرنسا وظهر فيها إلى حد كبير ما رآه فى الأدب الفرنسى من الثورة والحيوية ، وإن لم ينج تماما من تأثير قراءته الانجليزية السابقة . و « زينب » بالذات قد رددت اسم « سبنسر » ورأيه فى التربية ، كما عكست أمشاجا متفرقة من الفلسفة الرومانسية بعامة . ولئن كان يحى حتى يرى هذه الرواية ثمرة قراءة بول بورجيه وهنرى بوردو وأميل زولا ، وقد حاول هيكل فى « زينب » أن يلبس أفكاره عن الوطنية المصرية ثوبا إنسانيا ، أو شكلا فنيا عالميا ، ولعل هذا ما توحى به عبارته فى مقدمتها : « كنت فخورا بها حين كتابتها وبعد إتمامها معتقلا أنى فتحت بها فى الأدب المصرى فصحا جديدا » ، وربما كان يعنى نفسه حين يؤرخ

(١) الدكتور محمد حسين هيكل : ثورة الأدب من ٢٣٣ — ٢٣٤ .

لمعارك التجديد في الأدب ، ويشير إلى الفارق بين مرحلتين من التجديد ؛ فقد كانت للمارك تقوم حول لغة الكلام ولغة الكتابة ولكنها ما لبثت أن انضلت إلى طور جديد عن : « صور الأدب وما يجب أن تكون » ، وكان هيكل يشعر بدوره في وضع أساس لشكل أدبي جديد كما تدل عبارته في مقدمة روايته ، وكان يشعر بأنه قد انقضى عصر المقامات والترسل في نظر هؤلاء المجودين ، فلا بد من صور جديدة هي صور الأدب القوي الكبير^(١) ، ويدعو إلى أدب معبر عن الفرد في إطار من ينشئه الاجتماعية وظروفه الروائية^(٢) . ومن الطريف أن يوجه نفسه إلى بعض الكتاب المسرحيين في مصر وفي مقدمتهم المرحوم محمد تيمور ، فيدعوهم إلى هجر المسرحيات التي ينقلب عليها الخيال ، والزام الواقع الاجتماعي الميش^(٣) .

وقد عرفنا من قبل ما أوضحه هيكل من تأثير الوسط والوراثة في تكوين الشخصية المصرية المتميزة ، ومن هذا التصور — وإن كان متأخراً عن ظهور الرواية كثيراً — مقروناً بتأثير لطف السيد التمثيل في إعلاء شأن المصرية ، والزام الإقليم وإبراز خصائصه الذاتية ، وتصوير واقعه وتحليله وتجليته ، ومتأثراً — أخيراً — بالأسلوب والشكل والخصائص العامة للأدب الفرنسي ، من مجموع هذه العوامل جاءت « زينب » بين الرومانسية والواقعية ، بين التحليل والسرد ، بين العامية والنصحي ، بين الترجمة الذاتية والرصد الموضوعي .

(١) السابق : انظر المقدمة .

(٢) السابق : مواضع متفرقة من صفحات ٣٧ ، ٣٨ ، ١١٤ ، ١٢٢ .

(٣) السابق ص ١١٠ ، ١١١ .

وتتجلى الرومانسية في الحرك الأول لكتابة الرواية ؛ إنه الحنين ، وهو مظهر من مظاهر الإعجاب ومقدمة للتمجيد وخلع الشاعر والشقافية على كافة مظاهر الحياة مهما كانت عادية وبسيطة ، ويرى بعض الباحثين أنه عود إلى « المعادلة » بين التقاليد القاسية والطبيعة السمجة^(١) . ويتأزر الحرك لكتابة الرواية مع الغاية منها ، فهي في صورتها المجردة هجوم مستمر على التقاليد الاجتماعية القاسية التي لا تقيم للشاعر وزناً ، على حين أنها الجديرة بالاعتراف ، وقد أخذ هذا الموقف الفكرى صوراً عديدة من التعبير ، يأخذ مرة طابعا غيبيا أو فلسفيا أفلاطونيا^(٢) ، وينتهى إلى تغليب حقوق القلب على العقل وعلى الواجب^(٣) ، وتتلور الدعوة إلى حرية الحب مع نهاية الرواية إلى نداء حار لحرية الزواج هتفت به « زينب » وهي بين الدنيا والآخرة ، ومن قبل كان القلب أعظم من أن تملكه^(٤) . وشخصيات الرواية في مجموعها تعكس هذه الرومانسية أيضاً ؛ فزينب توصف عضوياً ونفسياً وصفاً أخذاً حالاً لا يناسب مستواها الاجتماعي وعملها الشاق الذي تكف عليه صباح مساء . و حامد يعكس هذه الرومانسية في ميله إلى العزلة وإحساسه بالسأم في صحبة الآخرين ، وكثرة مناجاته لذاته ومظاهر الطبيعة إذا انفرد ، وتعلقه السريع بالأمال الكاذبة وتقلبه وتردده عاطفياً وفكرياً إذ يبادل زينب الحب ويأنف من قبلها ، ويستنكر الزواج كطريق للسعادة ويسمى إليه ، وهو إلى ذلك متأثم شديد

(١) الدكتور أحمد هيكيل : تطور الأدب الحديث في مصر ص ٢١٢ .

(٢) زينب ص ٤٣ — ٥١ — ٢٥٢ — ٢٥٣ .

(٣) زينب ص ٢٤٨ .

(٤) زينب ص ١٤٨ .

التمرج وتطهرى إلى حد كبير ، كما خرج إلى الحقول حاملا قيثارة ، وجلس بين يدى الشيخ مسعود ليعترف ، وأنهى كبتل رومانسى . وحامد يمسك هذه الرومانسية أيضا بحلول المؤلف فيه ، وتحدته من خلاله وتمحيصه لا ليلالح ضرورات البناء الفني وإنما ليصور صفحات من تاريخ المؤلف النفسية والفكرية ، وهو رومانسى أيضا فى وجوده فى موقف التعارض مع المجتمع ، فعلى حين نجد (المجتمع) يؤمن بأخلاقيات وجماليات مبنية على الشعور بالموانع والعوائق^(١) نجد الفرد المثقف مثل حامد يؤمن بأخلاقيات وجماليات أخرى مبنية على الشعور بالحرية والانطلاق وتوكيد القات وإعلاء صوت الفرزة^(٢) . وقد لاحظ الدكتور مصطفى ناصف بحق أن الفلاحين فى الرواية تنعقد بينهم الصلة وبسهولة يسيرة ولكن (حامد) المثقف يظل أكثر انقباضا وانطواء وإدراكا لمدى الاختلاف القائم بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه ، وهو لذلك كثير التأمل للشعوى عاكف على تجربته الداخلية ، قصير الباع فى إحداث فعل مناسب يترجم عن هذا النشاط العاطفى^(٣) .

وإذا كان من خصائص الرواية الرومانسية التى تدافع عن القضايا الاجتماعية أنها تحمل الطابع العاطفى المشبوب التأثير ، وتثير الأفكار إثارة مباشرة خطابية غالبا ، والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع ، وهم رموز لطبقات اجتماعية يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها فى بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق للألوفة فى عامة الناس . وغالبا ما يكون الشر — وهو هدف الهجمات فى

(١) الدكتور مصطفى ناصف : رمز الطفل ص ١٧ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) السابق ص ٨ ، ٩ .

هذه القصص - ممثلا في صورة الظلم الاجتماعي الذي يعاني منه البائسون والفقراء^(١) - فإن « زينب » قد ألزمت ذلك إلى حد بعيد . ثم يأتي الاهتمام بالبيئة وإبراز ملامحها الاجتماعية في خاتمة ما نلتح في هذه الرواية من تأثيرات رومانسية .

وعلى الرغم من غلبة هذا الطابع الرومانسي على الرواية الفنية الأولى فإنه ليس من المبعث أو التعلل البعث عن جوانب نضج واقعية مبكرة ، نابعة من صدق التجربة ، والنضج الكاتب إلى هذا التقاطع المريض في حياته المعاصرة ، وإذا كان حامدا شخصية رومانسية معبرة عن ذات المؤلف فإن فيه ملامح مستمدة من واقعية التجربة لا الواقعية المذهبية ، على الأقل في اعترافه بالحوائل الطبقية وعجزه عن اجتيازها وتشكل فكره متأثرا بها - فضلا عن أن الكاتب يأتي بشخصياته عموما بعيدة عن أية نزعة مثالية ، فزينب تستسلم لمواطنها وكذلك حامد ، وكذلك والد زينب الذي أطعمه ثراء من يطعمون في مصارحته لفقره . ومنذ البداية نلتقي بأسرة معدمة في حياتها اليومية البسيطة . يعلق يحيى حتى على هذه البداية ذات الدلالة الاجتماعية قائلا : « فنظن أن هذا للمعلم البطولي سيؤدي بنا إلى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ، ولكننا لانجد شيئا من ذلك ، بل نجد قبيض ما توقع »^(٢) . وهذا التعميم لا يلتزم الدقة ، فإذا كنا لانجد شيئا من الثورة ضد الفقر والظلم والاستغلال داخل بيت هذه الأسرة المجهدة فلأن الكاتب ادخرها لجانب خاص في روايته ولأنها استهدفت - أو زينب بالقات - لظلم من نوع خاص ، ثارت عليه ثورة عنيفة ، وإن لم تؤد إلى

(١) للدكتور محمد غنيمي ٥٩٥ : النقد الأدبي الحديث ص ٥٢١ .

(٢) فجر القصة المصرية ص ٤٦ .

نتيجة ، وحين تتسع اللوحة لتشمل القربة كلها تظهر آثار الفقر والظلم والاستغلال مقرونة بثورة الكاتب، لاثورة شخصياته. وهذا وجه من أوجه التخلف الفنى فى الرواية لاشك فيه .

وربما أحس هيكل أن الشخصيات التى وقع عليها اختياره أقل فى إدراكها من أن تحمل أعباء الثورة، فضلا عن أنها تتعارض مع نزعتة التمجيدية ، فالعمال فى كدم وقد تمردوا الرق الدائم بالورثة وبالوسط يتعنون لسلطان رب العمل من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقا، ويملأون دائما ومن غير ملل ، ويرقبون بعيونهم نتائج هملهم زاهرة ناضرة ثم يقطف ثمرتها سيد مالكة كم فكر فى أن يبيع قطنه بأعلى ثمن، ويؤجر أرضه برفع قيمة . وفى الوقت حينه يستغل الفلاح نظير قوته الفقير ^(١) ، وفى مكان آخر (ص ٦٨) يصور ما يتعرض له الفلاح من قسوة العمل وسيطرة الشقاء على حياته فى مسكنه وطعامه، لكن الكاتب يصل إلى موقف التردد الصريح والاستعداد حين يساق إبراهيم إلى الجندية - مجردا من شرف خدمة العلم - يعجز قهره عن حمايته، «إنه فقير لذلك هو لا يستطيع أن يسك يده حريته ، لا يمكنه أن يكون مع غيره على بساط من المساواة أو قليل من العدالة ... عبث إذا آلام إبراهيم وشكواه ، وليس له إلا أن يصبر تحت تصرف الأقوياء والأغنياء فى حياته ورزقه حتى يجد من بى طائفته الفقراء العمال من يتعاون معه على دفع بلوى المجموع والأخذ بالثأر من حكام الجمعية القاتمين، ليس له إلا أن يبنى ما كذا حتى يأت اليوم الذى لاتضع فيه كلمته من غير أن يسمها أحد، بل تكون حين بنطقها ذات رنين يرفع آذان المتحكمين فى رزقه

(١) زيلب ص ٣٣ .

ورزق أمثاله والتابضين على حريتهم جميعا ، يفرعها فتنزع لقرعه، وتنبه نحو الصوت فظهم ما يريد وتجيّب ما يطلب»^(١) .

ولا يؤخذ على هذه الرؤية العنيفة إلا أنها تعلّق الكاتب لا من وعي الشخصية بأصاتها الخاصة في إطار من الظروف العامة . على أننا يجب أن نفرق بين رضا الشخصية بما هي فيه ، ورضا الكاتب المتمثل في إبراز الشخصية راضية قائمة ، وشخصيات الرواية ليست راضية قطعا ، وإن كانت غافلة عن حقوقها، أو تسلك إلى المطالبة بها سلوكا ملتويا غامضا ، والكاتب — بالإضافة إلى ذلك وكأريسا — منكر لذلك أشد الإنكار ، قد صور استغلال الملاك لعمال ، ووقف طويلا عند صرف أجور العمال وما يكشف من مأساة اجتماعية سيها هبوط الأجور وانعدام الضمانات ضد البطالة ، وهو ما يعينه عليه تصويره الواقعي لريفنا في تلك المرحلة . وأغلب الظن أن موجة من اضطرابات العمال كانت تجتاح فرنسا حين استرسل الكاتب مع حلمه عن اتحاد العمال ضد حكام الجمعية الفاشيين . وهو يحمل على الاستغلال المتعسف بالذين أيضا ممثلين في شيخ الطريقة (ص ٢٥٧) الذي ترهل جسمه بالشحم ، وقارن بينه وبين العمال المجاف الذين اقتطعوا من طعامهم ليقوموا به فضلا .

وبقي أخيرا جانبان لهذه الرواية من مناهج الواقعيين ، يمثل أولهما في تصوير شخصية «حسن» ذلك الذي تزوج بزينة ، فهو ليس شيئا لإبراهيم الذي أحبته ، بل هو أقوى وأرجح كفة منه ، إنه — كما صورته الكاتب — ترى نشيط وطيب القلب، محبوب من كل الناس وفيه شهامة ، وزينب مع ذلك تنفضه لأنه يحول بينها وبين من تحب ، وهذا الجانب يؤكد الواقعية

(١) السابق ص ٢٢٤ — ٢٢٥ .

الإنسان والمنهج التحليلي ، وبهذا تكتسب شخصية زينب حياة ذاتية حارة نابعة من صدقها حتى في استسلامها لإرادة أبيها . والكاتب بذلك قد نجح عينا خطيرا شاع في رواياتنا ذات الطابع الرومانسي حين يحاول أن يجعل شخصية (المزول) دائما شخصية مهتزة القيم ضائعة الرجولة ، ليجد للزلف عذرا لبطلته إذا ما انصرفت عن هذا الماخذ للفروض عليها إلى الآخر الذي آثره قلبها دون أن يمس ذلك ما يبنى لها من عفة المواطن ومثالية الأحاسيس . أما الجانب الآخر فيتمثل في حرص الكاتب على رصد التفاصيل الدقيقة مثل وصفه للحظة انتظار غروب الشمس في يوم من أيام رمضان (٤٦) ، ومسارة المارين أمام المسجد للحاق ب صلاة الجمعة (٧٦) ، يضاف إلى ذلك تلك الصورة للمرة التي صور بها الطيب الذي جاء لإقصاد زينب وتشاغله عنها ، وحرص والد حسن على الأرض وخوفه من الاستئانة والتنايظ .

وتستوقف لغة هذه الرواية كل من يتعرض لدراستها ، ليفضل هذه اللغة ويشيد بمجهود الكاتب في إقرار أسلوب جديد يقوم أساسا على خدمة أهداف فنية ، ولا ينظر إلى اللغة كهدف في ذاتها ، أو ليفضل عليها غيرها وينزع منها حتى الريادة إلى أسلوب جديد ، كما فعل يحيى حتى حين رأى - في مقدمته لرواية عذراء ونشواى - أن لغة « زينب » كأنها مسبوقة في سعيها نحو العامية بمحاولة طامع حتى قاتلها أيضا لا تلحق بها ، مما صنود إليه بشيء من التفصيل . أما الدكتور مندور فيقر صراحة بأن محاولة هيكلي هي رائدة التفریب بين لغة الكلام ولغة الأقلام ، ويشير إلى بعض تمايز الرواية ، ويستوقفنا هذا التصير عن إحدى الحالات بأنها « أغلبت من ساجتها » وكلمة « أغلت » ، بمعنى أقسى أو أشد ، مأخوذة من لفظة شائعة بين زراع الريف ، وهي لفظة « الثلت » أى

الحصى الذى يختلط بالتمح فىسء إليه^(٩). وبلاحظ الدكتور عبد الحسن بدر بحق أن العامة قد استعملت قبل هيكل تسهيلا على القراء ، لكنها عنده تستعمل بدافع من الضرورة الفنية ، لأن جمال اللغة لم يعد من وجهة نظره قضية منفصلة عن قدرتها على التعبير ، إلا أن الباحث يزعم أن « هيكل » كان يجد مشقة فى اكتشاف اللفظة المناسبة، ويقف بخاصة عند كلمة أغلت ، وهذه الكلمة عند البصير بحياة الرطب ومصطلحات الزراعة ليس لها بديل يعنى غناها .

والباحث عن ملامح واقعية فى « زينب » لا يستطيع أن يفضل اللغة ، فقد أوشكت أن تملأً للنجوة الواسعة بين العامة والتعبير الفنى ، فمهدت الطريق أمام رواية واقعية خالصة ، إذ نطق الناس بآتهم وكا ينبنى أن ينطقوا ، ولكن المحاولة لم تكن كاملة لهذا التفرغ فى الأسلوب الذى يعالو ويهبط تبا لاطاقة الكاتب، لاخضوعا لمستوى شخصية للحدث .

وأول قد أثارته « زينب » واكب عام مولدها إذ استقبلها ناقد مجلة « البيان » فى عدد من اعداد سنة ١٩١٢ بكلمة تحية لكاتبها . وبعد أن ينادى بوضع روايات على نهج (الريازم) يرى أنه « لاضرار فى وضع روايات خيالية يرى كتابها إلى مبدأ سام أو فكرة رشيدة، يهذبون بها العواطف ويقومون أود الأخلاق، فليس مبدأ (الرومانزم) فى فن وضع الروايات بأقل فائدة من الروايات القائمة على الحقائق — تقول ذلك وفى أيدينا رواية صالحة هى بده عهد جديد فى عالم الكتابة نستقبله بالقبطة والفرح ، تلکم رواية « زينب » وضما صاحبها يصف فيها حال الرضين فى طهرم وعفافهم وسلامة قلوبهم وشريف بهم وجود كبارم وتوى كهولهم ، وضمتها مبادئه له عصرية ، ليس منها إلا

(١) قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ؛ ص ٨٧ — ٥٨ .

الرشيد القويم، متبعا في ذلك منهج ديكنز وبارك وناكرى»^(١).

وناقذ مجلة « البيان » صاحب أول محاولة لإلحاق « زينب » باتجاه مذهبي معين . وهو إذ يحسّل مؤلفها متبعا للمذهب ديكنز وبارك وناكرى يدفع بنا نحو الحيرة ؛ فديكنز وناكرى انجليزيان ، لانظن أن هيكل قرأ لها ما يمكن أن يؤثر فيه بعمق ، أمام اعترافه الصريح بأنه افضل بالأدب الفرنسي ، على أن هذه الإشارة سليمة في روحها ، إذ تجمع بين قوى الاتجاه الواقعي . ولكن أين أثر هؤلاء الثلاثة في « زينب » ؟ لانكاد نجد غير مزج التجربة الفردية بالصورة الاجتماعية التي نجد صورة لها في « دافيد كوبرفيلد » ثم في حرصه على خلق جو من التأثير الحاد ومزجه المزل بالجد والمناطقة بالشعور الصادق ، والفلسفة بالمرح والدرن الخلق ، ثم هذه المناطة بالبسطاء .

وتأت الإشارة الثانية من الأستاذ عمر القسوق وهو يضع هيكل — كاسبق بذلك الأستاذ جب — بين الذين تأثروا بالأدب الفرنسي « ونهج طريقة للدرسة الطبيعية الفرنسية »^(٢) ويريد يمحى حتى الأمر تفصيلا حين يقول بصد ذلك : إن هذه الرواية ثمرة قراءة بول بورجيه وهنرى بوردو ولا أقول أميل زولا^(٣) . وعلشمر حيال زولا بمثل تلك الحيرة التي

(١) يذكر عباس خضر أن الرواية صدرت عام ١٩١٢ مستدلا بهذا القتال ، ويشير إلى ما أثبتته محي حتى في « فجر القصة » من ظهورها سنة ١٩١٤ وهو ما يؤكد مؤلفها في المقدمة للمعجزة في طبعة سنة ١٩٦٣ والنس من « قصة التعبير في مصر » ص ١١٣ - ١١٤ .

(٢) في الأدب الحديث ج ١ ص ٢٤٣ .

(٣) فجر القصة للصربية ص ٤٢ .

أحسنها بها تجاه بلزاك ، فإن زولا يقع منها صارما في وضع رواياته ، ويهدف إلى غايات لم يكن هيكل بطبيعة ثقافته وقدرته وظروفه التاريخية يقادر على الاقتراب منها . لكنه يقترب من بول بورجيه بأكثر من معنى ، فقد عاصره في باريس وشهد ميلاد عدد من رواياته ، كما شابهه في موقفه النفسي والسياسي من قضية الوطن . كان بورجيه يرى — مثلما كان هيكل يرى تجاه مصر — أن فرنسا أصيبت إصابة بالغة (عقب حرب السبعين) وأنه كثرقف مسئول عن تدهورها وعن نهضتها في المستقبل ، وكانت تلك دوافعه للعمل^(١) ، وكان بورجيه يميل دائما إلى القصد القصصية المفجعة ، لكن حاجته إلى الوعظ الأخلاقي ساقته إلى تقوية هذه الناحية أيضا حتى يسكون أكثر استعواذا على الجمهور ، أما هنري بوردو (١٨٧٠ — ١٩٦٣) فإنه حريص على تسجيل العادات الاجتماعية مستغلا عنصر التراجيديا في قصصه ، وتلك نقطة اللقاء بينه وبين هيكل الذي احتق أيضا بالتقاليد وأنهى روايته نهاية مأسوية ، وإن تكن رومانسية . ونحن لانتهون من محاولات وضع هذه الرواية في إطار من الواقعية أو الطيبية — بل إن هذا الزعم يدعم وجهة نظرنا حيالها ، فلي الرغم من رومانيتها الواضحة فإنها بحق تعتبر أول جهد خلاق يمزج بنجاح بين أكثر من اتجاه مذهبي في رواية واحدة ، في أدبنا الروائي الحديث .

ويولى المستشرق « جب » « زينب » اهتماما خاصا ، وإذا كان يسجل مأخذه عليها بغير تسامح فإنه يقيسها إلى ظروف عصرها وكاتبها ، ويؤكد أنها من حيث اللغة والأسلوب والموضوع منتجة الصلة بكل ماظهر قبلها من الأدب العربي^(٢) . وعباراته تعجل ما أشار إليه بعد ذلك الدكتور الراعي والدكتور

(١) ج . لاندون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٤٨٥ ، ٤٨٦ .

(٢) دراسات في حضارة الإسلام ص ٣٧٩ وما بعدها .

بلد في كتابهما . ومن الطريف أن يتعرض لنتقدها عبد الرحمن الشراقى في ثانيا روايته : « الأرض » التي صدرت سنة ١٩٥٤ م بارضا صورة المجتمع الريفي كما أبرزته هذه الرواية ، إلا أن الشراقى — وفق على الناقد أن يتقد — لم يوفق في وضع رأيه ضمن بناء الرواية ، إذ يجعله على لسان صبي لا يرتفع إلى هذا المستوى من الإدراك في لغة تقريرية تطول إلى درجة الإملال^(١) .

وقد توقف هيكل بعد « زينب » عن كتابة الرواية أكثر من أربعين عاما ، إلا أنه يعود إليها ، فجعلها خاتمة حياته في « هكنا خلقت » . وهي تمضي في جو مختلف تماما عن « زينب » على الرغم من غنائها للطبيعة المصرية واعتزازها بتاريخنا القديم وإبرازها لفسوة الطبيعة .

وهذه الرواية — بشئ من التجاوز — يمكن أن تعتبره مدام بوفارى بالمصرية ، فهي أيضا قصة الزوجة النصف المثقفة الطموح المتميزة بجماله ، التي تنظر إلى زوجها على أنه لا يستحقها ، والزوج هنا طبيب أيضا ، وهو إن كان على عكس شارل بوفارى طبيبا ناجحا جادا في مهنته ، إلا أنه مثله محدود الحظ في القدرة على اللعب بالعواطف . وطموح الزوجة أيضا يدفع بها إلى أمة غير مسموعة ، فتدفع بزوجها إلى الإنفلاس ، وكذلك تحول الأصدقاء إلى عشاق ، ويظهر للرائي هنا أيضا إلا أنه يفرض الزوج فيستغرق ممتلكاته ، وبذلك يكون الموت من نصيب الزوج لا الزوجة . و « إيمان » للمصرية قريبة نفسيا إلى إيمان بوفارى ، قد كانت الأخيرة « أكثر تأججا وأقل خوفا وأكثر إصرارا من ليون (خليلها) » وقد اقتطعت أغلب المال اللازم لمراسمتها ، وكانت تنصرف كالوكان ليون محظيتها ، فاستاء من سيطرتها وخاف من مفالاتها في الخيال ، وازدردت هي

(١) الأرض : ص ٣٤٤ — ٣٤٥ .

ما اعتبره ضمناً من «ليون»، وأصبح حبها مجرد شهوة وعادة، وصأم كل منها الآخر مثل أى زوجين»^(١) وهذا الاقتباس يمكن أن يعبر إلى حد كبير عن (إيما المصرية)، غير أنها أنهى علاقتها كما تحفظ بها في مستوى أخلاق يحاول أن يسوغه الكاتب فتزوج من آثرت على زوجها. ومن المؤكد أن المشابهة بين العمالين لا يمكن أن تمتد إلى أبعد من السطح أو الحوادث الظاهرة. فلو يبرح أحد من الإدراك الفنى والاقتدار التعبيري والحساسية والقدرة على تحريك الحوادث لم تحط منه هذه الرواية إلا بقدر ضئيل. ومن الحق أن نقرر أخيراً أن هذه الرواية — برغم غرابة النموذج — أكثر قرباً من روح الفن، ولكنها حيال القضية التي عقدنا لها هذه الصفحات، ظلت بين الواقعية والرومانسية.

وإذا كانت الرومانسية في «زيف» الصورة والإطار، ولم تحفظ الواقعية إلا ببعض الألوان التي لم تستطع مغالبة اللون العام، فإن الواقعية هنا هي الصورة، وظل الإطار رومانسياً: رواية في مذكرات، مكتوبة بأسلوب الحكاية — أو ضمير للتكلم — عن الصراع الدؤوب بين المواطن والأهواء، تنتهى بالانتحار. ويمكن أن نقول في أعقاب ذلك: إن هيكل لم يستطع أن يتجاوز تجربة زيف بقدر كبير، ولهذا ظل تأثيره مرتبطاً بما صنعه في البداية دون النهاية.

المنفلوطى والاستقطاب الرومانسى

ويقف المنفلوطى حركة ارتداد عن الواقعية كما مثلها كتاب القمامات الحديثة في صورتها الناقدة، وكما عبر عنها طاهر حقى في صورتها الساذجة، وكما دعا إليها لطفى جمعة في وضوحها المذهى، وكما ظهرت في «زيف» متموجة بالرومانسية، وعلى الرغم من معارضته لتيار كان قد بدأ وأوشك أن يستمر

E A Graizer, *Plat Outlines of 101 Best Novels*, P: 225. (١)

فإنه نال حظوة وإعشاراً، وظل الكاتب الأثير لفترة طويلة على الرغم من عدم رضاه بتأدعصره عنه .

وأول نقد موضوعي وجه إليه حله العدد الأول من جريدة «السفور» في ٢١ مايو ١٩١٥ ، يقول فيه كاتبه : « لو كان السيد للنفوطى روائياً نابغاً كما هو كاتب نابغ لكأن في مقنوره أن يدخل هذه البياض (يقصد القضايا الاجتماعية) إلى رواياته كجزء من حوادثها الواقعية ، وهناك كانت تقضى بحسن قله على مافيه من خطأ في الرأي ، أما نشر المبادئ والآراء في شكل خطب ومنقشات فذلك طريقة عامة مبتذلة يعرفها أصغر الكاتبيين . . . وإذا عجز السيد عن أن يلائم بين الأدب والتخصص فإن له في غيره مجالاً ينشغل فيه أدب للنفوطى على ما قد يشرب مبادئه الإصلاحية من نزعته رجعية^(١) ،

وهذا النقد وجه بالأخص إلى التخصص للموضوع لا للترجمة ، لأن النفوطى أصدر الجزء الأول من « النظرات » سنة ١٩٠٩ ، أما مختاراته فقد صدرت سنة ١٩١٢ وترجم « ماجدولين » في العام نفسه ، وأصدر « المبررات » سنة ١٩١٤ فإلى ذلك الحين كان يطلب عليه طابع الكاتب المبدع — لا للمترجم — ولذلك فإن هذا النقد يمس جوانب الضعف في أدبه بقوة ، فهو يتعرض حتماً لقضايا اجتماعية خطيرة ، كتمضية الفقر والثراء ، وحق الفرد على المجتمع ، وحق الرعية على الراعي ، ومغبة الاستبداد وضحايا القوة والفرق الأخرى ، وما إلى ذلك . ولسكنه في تعرضه لهذه القضايا الخطيرة يمس وجهين من أوجه التعطف الفنى والفكرى . ويمثل التعطف الفنى في فصله بين هذه القضايا وبين البناء الفنى للقصة ، فلا يبدو فيها منطق الحتم والتلاحم والضرورة الإنسانية وطبيعة

(١) عباس خضر : القصة القصيرة في مصر من ٦٥ .

الموقف، بمقدار ما تبدو خطية طويلة ممتدة، تقفز فوقها عين القارئ قفزاً، ودون اهتمام بما تحتويه لتصل إلى ما بعدها من أحداث، أو توقف عندها — وهذا يرجع إلى طبيعة القارئ — لتعطي حسنها القوي التمثل في زيتها وأينها وكأنها غاية في ذاتها. أما التخليط الفكري فيبدو في موقفه النفسى عن يمرض للظاع عنهم، فإن نعمة الاستجداء هي الثغالب، إنه لا يدافع عن الفقير أو للظالم أو الجاهل أو ضحية الاستبداد الظالم على أن لأحد من هؤلاء حقاً على المجتمع، وأنه ضحية أو ضاع فاسدة، وأنه جدير بأن ينصف لأنه صاحب حق، ولكنه يطالب الناس ألا كانوا بالمطلق على هذا الإنسان الضحية. وهذه النعمة هي التي كانت سائدة في عصره، وهي التي وصمته عند كاتب هذا النقد بالرجعية، وقد كانت أكثر وضوحاً عند الشعراء المحافظين الذين لم يتخلوا — إلا أخيراً — عن مكان الندماء عند الأغنياء وحول الأمراء، فليس هناك من فرق نفسى أو فكرى بين قصة المنفلوطي عن «البيتم» مثلاً، وقصيدة حافظ إبراهيم عن الطفولة المشرقة، وقصيدة الرصافي عن الأرملة للوضع، فكلها تمير عن الاستجداء.

وقد استمرت موجة النقد العنيف للمنفلوطي من أدب أكثر إدراكاً لماهية الفن وعلنية اللغة في العمل الأدبي، ذلك هو إبراهيم عبد القادر المازني الذي خصص جزءاً لا يستهان به من «الديوان» لنقد المنفلوطي أو مهاجمته، وهذا الذي نراه يخالف ما يراه بعض الباحثين من أن قد المازني للمنفلوطي إنما يعود إلى تمييز للثل الأعلى في الكتابة، لأن الجميل الحديث لم يعد يرضيه الأسلوب الجزل الرصين فحسب، بل هو يطلب الفكر الواسع الذي يوطد ويمهد للتعبير الدقيق عن انطواء النفس، ودرجات الإدراك الفكرى، ولو

أن المازنى لم يوضح ذلك تماماً^(١) . وأغلب الظن أن للثل الأعل في الكتابة لا يتغير في بضع سنوات . ومع هذا فإن قد كاتب « السفر » - وهو سابق لنقد المازنى - لا يقف عند الأسلوب ، بل لعله - من وجهة النظر الاجتماعية - أكثر تقديمية وربطاً بين الأدب والحياة من قد للزنى .

والجدير بالتأمل أن المنفلوطى - فيما يبدو - لم يحاول أن يفيد من ناقديه . هل كان على يقين من أنه على صواب ، أو أن نزعة القطرية غلبته كما يئلب الطبع الطبع . أو أنه رفض التصوير والتطور لما وجد من بجاح مادي ؟ هذه القضية لم يلتفت إليها أحد - فيما نحسب - ويفرى بإغفالها أن للمنفلوطى لم يكن من هواة الممارك الأدبية .

والاهتمام بقضية الدوافع الخاصة وراء ثبات المنفلوطى على أسلوبه ومنهجه الفكرى يستمد ضرورته من جانبين : أن المنفلوطى قد عوق نمو الاتجاه الواقعى الناقد الذى بدأه اللوىلى ، كما عنى على تجربة طاهر حقى ، وأنه أثر بأسلوبه ولستوات غير قصيرة في عديد من الكتاب ، وتأثيره لا يسهل إغفاله عند بعضهم إلى اليوم ، بل لقد أثر في أسلوب ناقديه كعلاء حسين ، وبعض ذوى للكافة في تاريخنا اليلانى كالزليات و الراقى . ويميل بعض الباحثين إلى وصف المنفلوطى برقة القلب وهذا تأكيد للنزاع النفسى . ويؤكد الدكتور شوق ضيف^(٢) ذلك ويمزجه بالظروف العامة التى كانت تعيشها مصر ، من خضوع للاحتلال مما يدفع بأبنائها إلى اليأس واستشعار

(١) الدكتور شوق ضيف : الأدب العربى المعاصر ص ١٦٤ .

(٢) انظر الفصل الخامس بالمنفلوطى في كتابه « الأدب العربى المعاصر » وعلى الأخص ص ٢٠١ . ويشاركه في هذا التحليل عباس خضر ، انظر : كتابه القصة القصيرة في مصر ص ٦٤ .

البؤس ، والتألم في نفس المنفلوطي يؤس أمته يؤس نفسه فحول بوقاً لهذا البؤس يبكي في كتاباته ويئن . . . وحيال هذه القضية يجب التسليم بأثر البيئة العامة على الكاتب باعتباره يعيش فيها وينفعل بما تزخر به من قيم وأفكار ، وتؤثر نفسه بكل ما يتقل كاهل البيئة من ظروف شاذة أو عابرة ، ولكننا نؤكد هنا أن أثر البيئة مع حتمية وجوده تنفخ حتمية اتجاهه أو جبرية تأثيره ، فليس الإنسان معادلة رياضية أو نظرية هندسية . ليس من الحزم إذا وجد احتلال أجنبي وظلم واستبداد في السلطة الحاكمة أن يبكي كل الناس ، وأن تشيع السلبية في النفوس ، وأن يهرب الجميع إلى عوالم وهمية يقيمون فيها حياة عجز الواقع عن تحملها . فكما يوجد الماربون من الظلم ، والراضخون أمام وطأة الاحتلال ، يوجد المقاومون لهذا الظلم بكل سبيل ، والرافضون للبعية في ظله المطالبون بالتغيير من أجل حياة أفضل . إذاً ليس من الضرورة في شيء أن يكون أدب المنفلوطي على هذه الصورة من البكائية والألمى والسلبية لجرد أنه عاش في ظل الاحتلال ، وأنه عانى من الاستبداد ، بل لعل الأمر على العكس تماماً ؛ فدخله السجن بتهمة سياسية كان جديراً بأن يمنحه بداية أخرى وقد عرف عدوه الحقيقي . وإذا كان المنفلوطي قد عاش في ظل الاحتلال والاستبداد ، ففي أي ظل احتسب للويلحيان والمقاد ، ودعاة المصرية للصيرية في أعقاب ثورة ١٩١٩ ؟

أما أن المنفلوطي كان يشقى في سبيل الحصول على ما يقيم به أوده ، ففي تضاعيف حياته ما يرده ، بل وصف بأنه كان يعيش حياة فيها سمة^(١) .

(١) صور محمد شلبي في كتابه : « المنفلوطي الأديب الاشتراكي » عديدا من رسائله التي تثبت أنه كان يعيش حياة فيها سمة ، وأنه ورث أرضاً واسعة م ٥٥ وما بعدها .

والجدير بالتأمل حقاً أن المنفلوطي برغم ما كان يوجه إليه من نقد لم يكن يحاول أن يغير الأسس التي يختار عليها مترجماته ، أو الأسلوب الذي يتبعه في تأليفه ، بل يبدو الأمر على العكس ، إذ كان يتراجع في طريق الاستغراق الرومانسي ، فقد بدأ بالنظرات سنة ١٩٠٩ ولكنه يعرب « الشاعر » سنة ١٩٢١ و « الفضيلة » سنة ١٩٢٣ ، ولا تبدو بارقة أمل إيجابية في الاضمار بالعصر إلا في ترجمته — أو ترجمته — مسرحية « في سبيل التاج » سنة ١٩٣٠ . فيما يبدو — بصورة ما — مشاركة بالرأي فيما يمكن أن تنتهي إليه ثورة ١٩١٩ من صراع بين القادة ، وما يمكن أن يؤدي إليه هذا الصراع ، لكنه قضى على هذا التفسير للتغافل بما عتب به على هذه المسرحية (وقد حولها إلى الشكل الروائي) من روايات ، وكأنما استمر النعمة التي ارتضاها منه جمهوره ، وتلك حجتان في تحليل استمراره ومبالغته فيها ، برغم تطور الحياة الاجتماعية تطوراً عظيماً خلال العقدين الأولين من هذا القرن ، وبرغم تقدم الوعي النقدي والأدبي .

ومن جهة أخرى فإنه إذا كان المازني قد عبر عن عصره بأنه عصر التفكير والقلق والاضطراب والشك ، فذلك كانت حال القلة للثقفة ، أما القاعدة المريضة التي اعتمد عليها رواج المنفلوطي فإنها كانت قد أخذت إلى اليأس منذ هزيمة عرابي والتشهير به وتشويه حركته والسخرية من رجله الثائرين معه ، ثم لاحت بارقة أمل في الثورة ما لبثت أن انتهت إلى يأس آخر حين آلت إلى صراع بين الساسة على مناصم لم يمن منها الشعب غير الفرقة والمهوان وقد ركب للمنفلوطي للوجه الصاعدة ، فراح يتوج ويبالغ في نوحه دون أن يحاول البحث عن حل ، أو الكشف عن أسس العلة ، أو الملامسة بين موضوعات قصصه وروح الفترة .

المنفلوطي إذا علامة معوقة على طريق الرواية الواقعية العربية ؛ بهذا النغم الحزين الصاعد دائماً من قلب لا يرى في الحياة خيراً قط ، ويقاحمه نفسه كرواية قصصه ، وصنفته الفنوية الواضحة ، وأخيراً بهذه الشخصيات التي آثرها ، وهي تفتقر لقومات الوجود الإنساني ، فتصويره للشاعر قائم على صناعة الإنشاء ، وهو لذلك يستقط فنياً لأنه يبعد عن التحليل والتصوير ، ويفلب المررد والتفكير ، فضلاً عن أنه لا يعنى بضال الغرائز والنوازع ، بل تبدو شخصياته كخط مستقيم ، يفرض عليها منطقته الخاص ثم يدفع بها نحو الموت^(١).

ونحن لا نتناول المنفلوطي في هذه الصفحات لننتهي إلى أنه لم يكن شيئاً في تاريخنا الأدبي ، فليست هذه هي الغاية ، كما أن المنفلوطي ممن لا يسهل العبور بهم صامتين عن جهودهم ، قد خلس الأسلوب النثري - أو كاد - من أمثاله ، وجعله بهذا قابلاً للتطور في طريق التعبير الدقيق والصادق ، كما أنه آثر البسطاء بحبته ، واتخذ القراء والمهاجرين المحقرين من المجتمع أصدقاء يوليهم وجهه ، وإن أخطأ السبيل في الحذب عليهم ، وأخيراً فإنه أول كاتب جعل من الحب عاطفة تنفس علانية وتمبر عن نفسها دون خوف من النفاق الاجتماعي ، فاكسب للفن الروائي قاعدة عريضة من القراء ، مهدت لاشك لوجود جيل من الروائيين يمتاز بفنه ويخلص جهده له ، ويراه جديراً

(١) من الطريف أن يقول شوقي في رثائه :

من شهو الدنيا إليك فلم يجد في الملك غير ممدين جياح
ولرب يؤس في الحياة مقنع أربى على يؤس بشير قناع
فكأنهم يهتمه بالسطحية في إدراك المؤس ، وتصويره لوجه الظاهر البائس
دون تنخلل إلى الأصماق

باهتمامه . وإذا نظرنا إليه على أنه يمثل مرحلة التردد أو التراجع عن الاتجاه الواقعي ، فإن دوره في دعم الاتجاه الواقعي أو التمهيد لقبوله يأتي نابهاً من موقفه المتناقض - لا المناهض - للواقعية. إن شيوع النقص يكون حافزاً لتلصص السكالك والبحث عنه ، واختفاء الملامح الوطنية قد يغري بالمبالغة في إبرازها .

سنجد بقع ظال منفلوطة متناثرة على مدى ثلاثين عاماً بعد وفاته ، لكن أحداً لم يلحق به في منعاه الخالص ، كما لم يؤثر أحد في الشباب من الكتاب المعاصرين له مثل تأثيره ، وسنرى بعد قليل أن دعاء المصرية المصرية لم يستطيعوا أن يكسبوا - من خارج صفوفهم - أحداً إلى دعوتهم ، على حين انفرذ للنفلوطي - توازره ظروف العصر - يمثل هذا التأثير الواسع ، وينتلب على الفنان أن يراح للمهجر الواقعة بالنظم الحزين الأسيان ، الناعمة إلى طهر متصوف يلتمس العزاء في دار الجزاء ، قد أعانت الدعوة للنفلوطية على الاستقرار ، فينبها معاصر تزنمية ، وينبها ملامح نفسية وفنية مشتركة . وإذا كان الشعر للمهجري قد سبق بملاحه النفسية ، وتقاليد التمييزية ، فإن الرواية المبهجة سارت في ذات الطريق ، كذلك نجدها عند جبران ونميمة ، وبها مثل النفلوطي ، تظهر ذاتها بقوة ، فيتضح الشكل التقى أمام إلحاح الذات وحاجاتها إلى التعبير^(١) .

وقد أمضينا مع النفلوطي بعض الوقت لنؤكد حقيقة مستنتجة ونحاول تلميحها ، تلك هي أن أحداً لم يستطع أن يحسبكر البيئة الأدبية في المجال الروائي وأن يفرض عليها اتجاهه وأسلوبه ؛ فالنفلوطي يزدهر في الفترة التي شهدت ميلاد

(١) الدكتور عبد الكريم الأشتر : فنون لثتر المهجري ص ٥ ، ٧١ ، ٧٤ ،

هامش ٧٥ ، ٨٤ .

القصة الفنية العربية الأولى (زيت) لكنه - وهذا مجرد ظن - لا يلتفت إليها ، ربما عاقته اللغة التي كتبت بها ، كذلك لا يلتفت إلى دعاء المصرية المصرية ، ومنع حبصر ، وم بدورهم قد تجاوهه تماما . وهناك - كما هي سنة الحياة دائما - فريق وسط أخذ من المنفلوطي - لاعتنه - الاهتمام بالصياغة وظهور القات ، والاحتفاء بالمواطن الإنسانية ، وأخذ من الدعاء إلى الحقائق التندرة على التمليل والتحليل - وهو ماعجز المنفلوطي عنه - والاهتمام بالشخصية الإنسانية وظهور البيئة الزمانية والمكانية ، وأخيرا الاهتمام بالشكل الفني للرواية ، فهي ليست - كما هو الحال عند المنفلوطي ، وبشيء من التعفظ عند هيكل - خطبا ومناقشات طويلة ورسائل مديحة بعناية يقابلها المحبون ، ولكنها حوادث مترابطة ، متفاعلة مع شخصيات إنسانية نامية ، تصنع الحدث وتنميه وتتأثر برود الفعل الناجمة عنه . فريق الوسط هذا يتمثل في روايات « إبراهيم الكاتب » للمازني ، و « دعاء الكروان » لطلح حسين ، و « سارة » للسقادر والجدير بالملاحظة أنها كما تأخذ مكانها بين اتجاهين ، فإنها أيضا تحتل زمانها بين فترتين : فترة البواكير ، وفترة الازدهار للواقعية (١) .

عودة التمازج بين الرومانسية والواقعية بعد المنفلوطي

شهد المنفلوطي في سنواته الأخيرة جهود تيمور ورفاقه خلق أدب أكثر تمثيلا لروح العصر ووفاء بطابع الإقليم . ويبدو أن المنفلوطي لم تكن لديه الفرصة لاتخاذ موقف من هذه الدعوة الجديدة إذ لم يمهله العمر . وقد اهتم دعاء المصرية المصرية بالقصة القصيرة ، فلجتمعت جهودهم إلى جهود المنفلوطي

(١) صدرت رواية للمازني سنة ١٩٣٢ ، أما دعاء الكروان فصدرت سنة ١٩٣٤

وظهرت سارة سنة ١٩٣٨ .

و هيكل من قبله للإقناع بقيمة الفن القصصى وأصالته ، ومع هذا فان فترة من
الركود قد سيطرت على النتاج الروائى بدموجة النشاط التى بثتها المدرسة الحديثة
فى أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ وأنتجت قصصا قصيرة ناضجة ، وروايات دونها كثرة
ونضجا . ويظهر صدق هذا القول فى رنة الفرح التى تلقى بها د جب ، ظهور
رواية « إبراهيم الكاتب » سنة ١٩٣٢ وهى تعبر عن هذا التمازج القديم بين
الرومانسية والواقعية ، وقد وجد صورته مرة أخرى فى « دعاء الكروان
و « مارة » .

لا نستطيع أن نقول إن هذه الأعمال الثلاثة الأخيرة تنمية لما بدأه هيكل
وبخاصة إذا كان المقياس الذى نحتكم إليه وجه واقى وآخر رومانسى ، فاللوحه
الاجتماعية العربية فى « زينب » التى تتسع للريف فى مجموعها فى أحيان كثيرة ،
تضييق فى « دعاء الكروان » فتمتزل فى مكان قصى بين البادية والريف على حافة
الصحراء ، ثم تضيق عند إبراهيم الكاتب مرة أخرى فلا تشمل غير صاحبها ومن
يحيط به من أفراد لا يمثلون أنواعا ، كما لا يمثلون طبقات ، ثم تصل إلى منتهى
الضييق عند العقاد الذى يحمل من الأفكار المجردة شخصيات لروايته الوحيدة ،
فبحال الرواية الحقيقى هو رأس العقاد ليس غير . ولا بد أن يطرأ سؤال
عن سر هذا التوقع النامى عند هؤلاء الثلاثة فى تلك الفترة بالذات . ويمكن أن
نلتبس الجواب عند ظروفهم كقلة متقنة ، شديدة الإحساس بذواتها ، وبالفارق
الثقافى الذى يفصلها عن السواد الأعظم من مجتمعا ، فضلا عن أنهم من طبقات
مجهدة ، قريبة جدا من سفح الهرم الاجتماعى الطبقي ، جاهدت وارتفعت بثقافتها
وجهدتها الذاتى ، فبلغ اعتزازها بالذات مداه ، ومن حرصها على ميزتها الثقافية
أن تنظر إليها كعملة نادرة غير قابلة للتداول ، يمازجها فى ذلك نزعة تشاؤمية

يؤكد لها السلوك الاجتماعي العام تجاه هذه الفئة المثقفة الطموح ، إذ ترى أصحاب المنصب ، ومن أقبلت عليهم الديناديونها ثقافة وأصالة وإخلاص للعمل ، فامتزجت أحاسيسها الذاتية بنزعة تشاؤمية تخف حيناً ، وتعلو أحياناً أمام الظروف الصعبة أو الخاصة بكل منهم .

وتمثل « إبراهيم الكاتب » بداية طيبة لصد الموجة المنفلوطية ، لذلك احتفى بها « جب » ، كما شاركه في حفلاته الدكتور مصطفى ناصف ، مع اختلاف مصدر الإعجاب .

ففي الدراسة المستأينة التي عقدها بعنوان : « رمز الطفل » يقرر أن « إبراهيم الكاتب » ثمة أساسية في تاريخ الفكر العربي^(١) . وهذا التقويم للرواية قائم على رفض التناول السطحي ومحاولة الوصول إلى حقائق رموزها أو دلالات هذه الرموز ، قصص المازني مع المرأة يقرأ كثيراً على أنه من شئون العاطفة الخاصة ، ولكن من اليسير أن يقرأ على أنه تعبير رمزي عن مقارقات كثيرة ؛ الفارقة بين الخيال والواقع ، بين القصد المرسوم والمصادفة الطارئة ، بين العمل والتفكير ، بين النشاط الاستطائقي في جوهره والنشاط العملي المتحيز إلى غرض معلوم^(٢) . ويشير الدكتور ناصف إلى دوران قصص المازني حول المرأة ، متخذاً منها رمزاً للإنسان أو حياته ، فالمازني يقصر نظره على مبدأ الحياة الإنسانية^(٣) ، وقصة الحب في « إبراهيم الكاتب » تدخل في هذا المزمع العام والشامل ، يمدده هنا هذا « التلخيص » في الحب . ويحمد الناقد بعض ملامح المازني وعلاقاته

(١) الدكتور مصطفى ناصف : رمز الطفل ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٢) السابق ص ٥٢ ، ٥٣ .

(٣) السابق ص ٢١ .

الفنية؛ فهو يرى أن الشخصيات في القصة أدوات يطلق عليها الكاتب آراءه وخواطره^(١). ويستمد تجربته الفردية، وفيها يكون الخيال أفرى من الواقع^(٢) ومعنى بالتعبير عن غربة الإنسان عن الوجود، وغرته - تبعاً لذلك - في داخل المجتمع، وفرديته وغرته تمتداف إلى الحياة، فكل موقف منطلق على نفسه لا يمكن أن يقارن أو يصحح بموقف آخر^(٣)، ويخذ العقل رمزاً لاقتران الأضداد^(٤)، وتشهويه تجربة الموت والحب، ويربط بينهما دائماً^(٥).

ويؤكد الدكتور ناصف على العلاقة بين حامد في رواية «زينب»، و«إبراهيم الكاتب»، وإبراهيم يشبه حامداً، كل منهما يشعر بالفرق بين أفكاره التي مصدرها الكتب والانطباعات الخاصة التي تحملها الحياة الاجتماعية، ومن ثم يكون «التمزق» بين الواقع الذي يسيطر عليه التقليل البارد وتنظيمه المواقف وضبط النفس وما يأمله من عاطفة وحب. وأضاف أن «الثلاثية» المأخوذة قد سبق بها حامد قبل إبراهيم مع طارق بين الشبيبين، إبراهيم شديد الإحساس بفرديته، وهذا معناه أنه لا يستطيع أن يؤلف وحدة كاملة مع الطبيعة أو المجتمع، على عكس حامد - وهو فردي أيضاً - فإنه كان وثيق الصلة بالطبيعة، وكان يجد فيها إشباعاً. ولكن كليهما لم يكن على وفاق مع المجتمع^(٦). ويشير أخيراً

(١) السابق ص ٤٢

(٢) السابق ص ٥٤، ٥٥

(٣) السابق ص ٢٤

(٤) السابق ص ١٢٥

(٥) السابق ص ١٤٦

(٦) السابق ص ١٠٩، ١٠٤، ١٥٠

إلى ما تثيره آثار المازني من انطباع يذكر بالخيال ، وعلاقة المازني به تتجاوز ترجمة رباعياته ، كما تذكر بمباراة لتوماس هاردى عن الرغبة الكامنة في تغيير المقدور والعجز عن مواجهته^(١) . ولكن هذا لا يفي — عند الدكتور ناصف — أن المازني داخل في الإطار الرومانسي ؛ لأن رمزيته وكثافة أسلوبه يمكن تحليلهما واختبار سطوحهما وأغوارهما ، على عكس النموذج الرومانسي الذي يتغير أمام النظرة التحليلية^(٢)

وهذا القارق الأساسي يؤكد استقلال الكاتب المصري وعدم انغمسه كلياً في اتجاهات الفكر الغربي ، ولكن المازني يظل في صميمه كاتباً فردياً ووجدانياً ، وهذا ما يجعله أكثر قرباً من أدباء الرومانسية .

وتحاول الدكتور نسات نؤاد في دراستها عن « أدب المازني » أن تضع ذاته بنشأتهما وهرمها في إطار من ظروف العصر ، وآثار البيئة الخاصة ، ثم ثقافته الثابتة وصورته المضوية . قصر — عندها — ذات حضارة غيبية دينية ، منذ الأفلاطونية الحديثة وحتى تمحركات ثورة سنة ١٩١٩ من الأزهر ، ثم كانت الظروف السياسية القلقة فأكدت هذا الطابع الغيبي في التفكير ، وانعكست عملياً ونفسياً ووجدانياً في صورة ميل إلى الخفاء والاحتياط ، وجنوح إلى الشك واليأس والحيرة ، ثم كان مرضه شاباً بالنيراستنيا نصار عصبي المزاج ، ثم كانت آفنا القصر والرج وراء ميله إلى العزلة وكرهه الاجتماعات^(٣) . و « إبراهيم الكاتب » عند مندور مزيج من الشر والسخرية ، وإبراهيم نفسه « انموذج

(١) السابق ص ٤٧ ، ١٣٦ ، ١٣٧ .

(٢) السابق ص ٢٩٤ .

(٣) انظر ما كتب تحت عنوان : « بين البيئة والوراثة » و « البيئة الخاصة » .

بشرى لذلك النوع من الناس الذين يطول تفكيرهم في أنفسهم وفي الحياة ثم لا يهتدون إلى فهم ما يرضونه ، فينتهى بهم الأمر إلى التحرر من أنفسهم ومن الحياة ، يضمونها أمامهم ليحلقوا فيها بنظرة ساخرة ومؤثرة^(١) ، ويضيفها من حيث الشكل إلى الدراما الكلاسيكية إذ تبدأ حوادثها وقد تكونت الشخصيات ، تتحرك أمام الأزمات وقفا لطبائعها ، ونحن بمد لانعرف ماضى تلك الطبائع ولامرشأتها ، وإنما ندرك خصائصها من احكاكها بالناس والأشياء وسط أزمته المعارضة^(٢) .

ويقول «جب» إن سردها القصصى مبرع مهين ، وحوارها رقيق طبيعى ، وقد جاءت الانتقادات الاجتماعية والأفكار الفلسفية مضرة لاسرعة ، ولكنها - باستثناء شخصياتها وجوها - ليست قصة مصرية بالمعنى الذى يفترضه المازنى نفسه ، ويشير إلى الطابع الغربى الغالب على شخصية إبراهيم الكاتب بطل الرواية ، لكن هذا لا يمنعه أن يقرر أنها - على ما يعلم - من حيث الحكمة وتطوير المواقف والشخصيات وغير ذلك من المسائل الفنية تعتبر خير قصة فى الأدب العربى^(٣) ، ولا ينكر النقد أن إبراهيم الكاتب ، برغم غرابته كنموذج ، شخص متميز يعيش بيننا آلاف من أمثاله من المثقفين المصريين اليوم ، وسيعيشون غدا .

ويحصر محمود المالم وعبد العظيم أنيس مشكلة الرواية لافى طبيعة «إبراهيم» كشخص ولكن فى عدم التنظن لأبعاد مأساة الحقيقة ؛ فهو

(١) نماذج بشرية ص ١٩٤ ،

(٢) السابق ص ١٨٨ .

(٣) دراسات فى حضارة الإسلام ص ٣٩١ .

كشخص يستمتع بوجود حقيق . « وإنما آفة هذه الدراسة التي حاولها للآزنى أنها من الداخل ، أعنى أنها دراسة تعرض هذه النفس الإنسانية في صراعها الداخلي وتقلبها النفسية وشرودها الفكرى ، وقلتها وفزعا من الحياة ، وانطوائها على داخلها ، باعتبارها عمليات داخلية لا صلة لها بالأحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية ، كأن هذه الحالة النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به . ولهذا جاءت القصة وهي لا تكاد تضيف شيئا جديدا عن فهمنا للحياة ، ولا خصوصية جديدة في إحساننا بها ^(١) .

ويؤكد الناقدان أن الرواية تعكس قيا اقطاعية ^(٢) ممزوجة بأسراض نفسية واضحة ، ولهذا ظل ابراهيم يحاول فهم حقيقة وجوده من داخل نوازعه وصراعه الداخلي قط ، لا في ضوء علاقاته بالبيئة الاجتماعية كوحدة ، ومن هنا ظل إنسانا عاجزا عن فهم أى شيء فيها موضوعيا ، حتى أبسط مبادئ تطور الحياة الاجتماعية في مصر . وإذا فهم فإن موقفه كغيره من الأبطال الرومانسيين « لا يمكن أن يتغير ، بل على العالم المحيط أن يبدل من شأنه حتى يتلاءم وجوهر البطل الكبير ^(٣) » . وهذا هو المفزى النهاى لموقفه من معارضة الأسرة فيزواجه من شوشو ، ولطربه مع لى وإحساسه بالسطوة على مارى ، فالسخط جوهر نفسه ، والفراغ صفلازمة ، لا يتخلل عن هذا أو ذاك سواء وجدت دواع قوية أو لم توجد على الإطلاق ، وهذا السخط وذلك الفرار نتيجة للتوقع داخل القات .

(١) في الثقافة للصربية ص ٧٨ .

(٢) السابق ص ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ .

(٣) الدكتور على الراعى : دراسات في الرواية للصربية ص ٨٠ .

والرواية لكل هذه الجوانب غارقة في الرومانسية بمذمتها ونشأؤها ودورانها حول القات ، وعجزها عن مجابهة الواقع بأسلحته ، ثم في نوعية التجربة الطروحة ، وأسلوب البناء الروائي ذى النغمة المحدودة بملاء جوانب من قس إبراهيم ليس غير ، وكأنه محور الوجود ، ولا قيمة لهذه الشخصيات الأخرى في ذاتها إلا أن تعبر به .

ولكن ناقد مجلة النجر الجديد له رأى مخالف ، ولعله رأى الوحيد الذى يتيح لنا أن نسأل : هل لها في الواقعية من نصيب . . ؟ وذلك أنه يراها تمهيدا عن الطبقة الوسطى الصاعدة التى بدأت تحتل مواقعها من حياة المجتمع المصرى فى هلوه وثيد يفشد الاستقرار (١) .

و المازنى مائل فى الرواية مثولا كاملا لا يحتاج إلى بحث ، يرغم نفسه ذلك فى مقدمتها ، ولكن هذا لا يصلح سببا للقول بالواقعية أو رفضها ، إذ المول على الموقف ، وأسلوب التناول ، ونوعية الشخصيات ، وما تتحلى به من صفات ، وما تخوض من مشكلات . وهذه الجوانب جميعها فى هذه الرواية لا يجمعها إطار متكامل من الواقعية ، بل تأتى من خلالها اللمسة العابرة فى الموقف العابر ، أو الجملة الحوارية ، أو الحركة النفسية .

ويبدو أن كلمات ناقد «النجر الجديد» أوحى إلى الدكتور نجات فؤاد بالقول بوجود مسحة واقعية فى هذه الرواية ، حصرتها فى حوادثها المألوفة ، وكذلك لما اشتملت عليه من وصف للريف ولطرائق أهله فى الفكر والحياة . وتوقفت عند البطل ، وهو فى رأبها إنسان عادى ، ولعلها تعنى أنه عادى بالمقاييس الكلاسيكية ، أى أنه ليس من طلبة القوم ، ومن ذهب ذكره فى الناس ، وترادفت

(١) الدكتور نجات فؤاد : أدب المازنى ص ٢٠٣

عليه النعم ، وفيما عدا هذا المفهوم فانه لا إبراهيم الكاتب ولا إبراهيم المازني بالشخص العادى بأى مقياس آخر . وكذلك تشير إلى أن شخصيات القصة متطورة ، وفهمها لمعنى التطور يحده ما أشارت إليه من قبول شوشو الزواج من محمود وكانت قد رفضته قبلا ، وكذلك نجية الأخت الكبرى التى رفضت فى البدء أن تزوج شوشو قبل الأخت الأكبر منها سميحة ، لكنها فى النهاية قبلت ذلك . وما نفلن أن (التطور) الذى يلبس رواية ما ثوب الواقعية أو يقربها منها يمكن أن يحدد عند تغيير الرأى أو العاطفة حيال مسألة جزئية ليست صميم الرواية ولا قريبة من صميمها . التطور الذى عناه الواقعيون ، ووقفوا عنده هو التطور الاجتماعى فى مرحلة زمنية . ولا يعنى هذا بالضرورة أن تتسع اللوحة حتى تعم المجتمع ككل بين جوانبها ، فقد يكفي الجزء على أن تكون عملية التظهير مستمرة . ولا يعنى هذا مرة أخرى أن يقول الكاتب : وهكذا تطور المجتمع ، واختلت علاقاته ، فتغيرت تبعاً لذلك مفاهيم الفرد ونفسيته ، وإنما يعنى أن يكون الفرد ممثلاً لمجتمعه فى أعم خصائصه النفسية والفكرية والثقافية ، منفصلاً بهذه الخصائص ومتحركاً من وحيها ، وبثأثيرها الخفى والظاهر ، فهو الصورة والمجتمع إطارها ، لا تتعدد إلا به ، ولا تكتسب وجودها الحق إلا بحلولها فيه ، وهو بدوره يخلق عليها غلله ، بهيجته أو قتامة ، ويحدد من حركتها ويحصّر وجودها . وإذا كانت نجية قد غيرت رأياها أو تنازلت عن رأى رأتها ، وإذا كانت شوشو قد رضيت بالطبيب بعد رفضه ، فما كانت هذه أو تلك تمكس فى موقفها نوعاً من التطور العام ، أو تمثل وحياً جديداً فى علاقاتها الاجتماعية ، أو حتى أفكارها الذاتية ، وإنما هى ضرورة البناء الروائى ، وتسلسله الذى أراده المازنى ، لتنتهى صفحات الرواية وليس عليها من أحد

غيره ، فيسند بوحده الأبدية التي نال إليها طويلاً ، واستقرت في أحماقه برغم إلحاحه على اللحاق بالحياة .

إبراهيم المازني يتعزى بالأحلام عن الواقع ، ويحقق ذاته في الهم ، ويمجد في ذلك ذاته ووجوده الحق ، وإبراهيم الكاتب ينتهي إلى موقف عبثي من الحياة ، ويهبط من قلب مقهور : ليت الحادى يجعل بنا .

ولعل الدكتور الراعى أكثر إنصافاً لهذه الرواية حين يرى أنها رواية رومانسية وإن ترددت في أنحائها فئات واقعية يستغدها المؤلف استخدماً مقصوداً ليعبر عن وجهة نظره في بعض الناس ، فهو مثلاً يدخر الصفات والتفاصيل الواقعية لشخصيات لا يرضى عنها ، أولاً بظننا ترتفع كثيراً في السلم الفكرى ، ومن قبيل هذا وصفه الواقى المدقق لأحوال نجية وأفسارها . . إنه يصف لنا وصفا فائتاً عادة نجية في شرب القهوة ، ذلك أن المازني يرى أن الواقعية هي الأسلوب الفنى الوحيد الذى يليق بشخصية هابطة مثل نجية . كما يلاحظ أنه يجعل اللغة المامية من نصيب أبناء الشعب بينما يبقى القصصى للسادة ، ولو اشترك الفريقان في موقف واحد ^(١) .

← وتقدم « دعاء الكروان » بنا خطوة واسعة نحو مجتمع أكثر امتداداً وحركة وحيوية من نفس المازني للنظرية الآسية ، مجتمع البادية والريف . ويمتاز الكاتب لحظة تطور بتغير في علاقته بحيال المجتمعات الأخرى (للدنية) ، فنتمسك بدورها على علاقته الداخلية بين الأسر ، وفي داخل البيت الواحد ، وهى بذلك وما تحاول أن تحاربه من عادة الثأر للنقشة في تلك البيئة تعتبر من روايات العادات والتقاليد . ولكن الدكتور أحمد هيكل لا يفتن منها بهذا المعطاء

(١) دراسات في الرواية المصرية ص ٩٥ .

السريع المباشر الذى أشار إليه كاتبها في المقدمة ، ، ويرى منها وجها آخر أكثر إشراقا وفاعلية بالنسبة لتطور الجماعة وريقها ، إذ يلاحظ أنه مع هذا كله تبدو في دعاء الكروان صورة رائمة لكفاح الطبقة الفقيرة من أجل التغلب على واقفها ، وتضحياتها في سبيل الارتفاع بمستواها ، ولانفساح الأمل أمامها في الالتصام بالطبقة الأعلى عن طريق الثقافة وطرح الحقد من جانب الطبقة الدنيا ، وعن طريق الوعى الإنسانى والتعاطف من جانب الطبقة العليا^(١). وهو يشير بذلك إلى شخصية « آمنة » تلك البدوية الريفية التى تدرجت حياتها إلى مستوى عام من الثقافة ، واكبه قسط لا بأس به من التهذيب ، اقترن بإرادة حديدية ، وشخصية متمردة منذ البدء ، دفعت بها إلى الزواج من المهندس الذى كان وراء مصرع أختها .

وهذه الرواية مثال لاتقاء المذهب الأدبية وتمازجها في نفس المثقف المصرى ؛ فقدتها كلاسيكية تقوم على الصراع بين الواجب والعاطفة ، أو التأثير الذى تراه « آمنة » وأجبا والعاطفة التى سقطت في شركها وهى تحاول جاهدة إسقاط خصمها ، وقد انتصرت العاطفة على حين كان يفضل الكلاسيكيون انتصار الواجب . وإذا كان المعنى الجرد للرواية كلاسيكيا فإن « الحادثة » التى قام عليها الصراع مستمدة من واقع البيئة ، ليست مفروضة عليها في البداية أو النتائج التى أدت إليها . ولكن الرواية في مجموعها يحتويها جو رومانسى واضح ؛ إذ تتحرك الحوادث وتنمو مبتدئة من « عهد » ارتبطت به آمنة مع « طيف » أختها صريعة النذر ، يذكرها بهذا المهدأ صوته « الكروان » يأنها رمزا لديمومة للأمانة ، ثم ترديد آمنة لكلمات : التأثير والعهد والتضحية . ومع هذا فنحن نخصي

(١) الأدب القصصى والمسرحى في مصر ص ٢١١ ، ويدرجها في نوع يسية :
رواية الطبقات الإجتماعية .

آمنة بالذات تصارع عليها ملامح واقعية وأخرى رومانسية ، فهي مطالبة
بنأر ومتردة ، مستسلمة للحب ، طموح . لكنها إلى جانب هذا تى طيبة
دورها وموقفها الاجتماعي ، وتسعى إلى تغييره ، وتصنع مستقبلها إلى حد كبير ،
وتقف من مأمورات بيتها المنزلة الفقيرة موقف الرفض الصريح . ويقابلها على
المناحية الأخرى شخصية المهندس ، ونحن لانراه إلا رومانسيا يحاول الإنفلات
من شرك الحب دون جدوى ، ولا يتركه الكاتب حتى يحمله على أن يبكي بين
يدى خادمتة ، ويجثو أمامها مغلوبا بماطفته ، ويتم له التطهر للحب ، فيتوب عن
آثامه القديمة ويبتكر لها .

وإذا تركنا الشخصيات الرئيسية التي يوليها الكاتب عنايته الزائدة ، التي
تتحول أحيانا إلى لون من الرواية عليها ، ينطقها بأسلوبه ، ويغضها لتصوراته ؛
فإننا نجد الشخصيات الثانوية - وكذلك المواقف الجانبية - أكثر واقعية وحياة ،
منها هذا اخلال القظ الذي بدت جفاوته في تعامله مع أخته المكتوبة وبنيتها ،
وكذلك هاته النسوة اللاتي تزلن بيت المدة؛ زنوبة المراية ذات التاريخ الحافل
في خدمة الخليفة ، وخضرة الدلالة ، وبقية المرأة ، وكذلك حادث
مصرع شيخ الخفراء (ص ٥٠ - ٥١) وهو حادث جانبي لاقية له إلا استخدامه
لاستقدام « الأمور » لكنه يكتسب حياة ذاتية قوية عنيفة الإيقاع . ويمكن
اعتبار مصرعه رمزا لمصرع أكبر هو مصرع هنادى .

والنزعة التحليلية هي للسيطرة على تصديق الشخصيات وتصور المواقف ،
ومغصاة في علاقة آمنة بالمهندس ، ونحوها من الاهتمام به إلى الانتقام منه ،
إلى الرغبة في الاستئثار به ، إنها تثور بكل موروثاتها عندما تعرف أن المهندس
قد أحضر خادما أخرى عشقا « إذ أقصد خان هنادى ولم يحفظ لها عهدا ، ولم

يستيق لما مودة ^(١) ، ويتلاشى حزنها على أختها مخلقا غضبا نلقا على المهندس ، ولكن أى غضب ؟ « أغيرة هذه التى ذاتت الحزن عن نفسى ، وأقامت مكانه غضبا ثائرا متعلبا ؟ .. أغائر أنا لهذه الأخت البائسة التى ذاقت الموت فى سبيل هذا الفتى دون أن يكون لتضعيتها أهلا ؟ أغائر أنا لهذه الرغبة التى كانت تملأ نفسى وتملك قلبى ، وتدفعنى دفعا إلى أن أعرف من أمر هذا الشاب ما كنت أجهل ^(٢) ؟ » . ويكرر مثل هذا الموقف التحليلي مخلو فيه الشخصية إلى نفسها فطرح تساؤلاتها المديدة ، مما يعطى بالحركة أحيانا . لكن اللغة - وليس من الممكن تجاهل لغة طه حسين - تمثل عائقا آخر للحركة ، فهى لغة مصنوعة بدرجة توشك أن تعنى على القوارق النفسية والفكرية بين الشخصيات ، فكلمهم يتكلمون على مستوى واحد ، ويحتفلون بالمزاوجة بين الجمل ، ويحرصون على تنعيمها . هذه هنادى تنصح أختها محذرة فى ليلة كرهها وقة محبتها : « إلاك أن تفعل ما فعلت أو تخدعى كما خدعت أو تدفعى إلى مثل ما دُفعت إليه . إلاك إن تفعل ترى نفسك فى مثل ما تربى فيه الآن من الجزع والهلع ، ومن اليأس حق من رحمة الله ، ومن القنوط حق من روح الله الذى لا ينقطع منه إلا الكافرون ^(٣) » . إن هنادى فى مستواها الفكرى لا يمكن أن تصوغ نصيحتها لأختها بهذا الاسترسال المذهب المنق ، وإذا كان التسلخ بقدر من « الصنعة » ضرورة فنية ، فإن إخفاء « الصنعة » هو الصبرية الحقيقية فى التعبير الفني .

(١) دعاء الكروان ص ١٠٧ .

(٢) الرواية ص ١٠٨ .

(٣) الرواية ص ٢٨ - ٢٩ .

ومن جانب آخر فإن هنادى — وحالتها النفسية على ما نعرف — لا بد أن يأتي حديثها مبتسراً متقطعاً مرهقاً لا منطق فيه ولا ترتيب .

وقد فضلنا الوقوف عند « دعاء الكروان » على الرغم من أنها مسبوقة بكتاب آخر هو « الأيام » الذى صدر جزؤه الأول سنة ١٩٢٩ وأكمل موضوعه بالجزء الثانى سنة ١٩٣٩ ، ويمثل « أدب » تكلمة للكاتبين وكان قد صدر فيما بينهما سنة ١٩٣٥ ، وهذا التفضيل قام على اعتبارات عديدة ، فـ « دعاء الكروان » أقرب نتاج طه حسين فى المرحلة التى نتحدث عنها للشكل الروائى ، فضلا عن أنها تجربة غيرية ، بمعنى أنها ليست صفحة من حياة الكاتب شأن الآخر ، وظهوره فيها بشخصه محدود بالبعد اللغوى ، على أن البيئة لم تستقبل « الأيام » كرواية ، وهى ترجمة ذاتية واضحة ، وإن جلا الكاتب من خلالها صورة المجتمع المصرى ، وبخاصة فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن — فى عقائده وخرافاته ونشاطاته العامة وبخاصة التعليم الذى يهتم به الكاتب اهتماما خاصا . وفى الجزء الثانى من « الأيام » يتغير أسلوب الكاتب كثيرا عما يلاحظ تقدمه — كرواية — فى السن ، فيفقد هذه المسحة الشاعرية وتلك البساطة المعجزة التى تتجلى فى الجزء الأول ، ويبرز التلق والتشك والإصرار الذى صيغ شخصية الكاتب إلى فترة طويلة ، وهو يحاول أن يحتاز عتبات النفس وعتبات المجتمع ليأخذ مكانه بين المثقفين ، كما أن ذاته ليست محور الكتاب — كما هو الحال فى الجزء الأول — وهذا أيضا يتوافق مع مداركه التى بدأت ترشده إلى أن شخصه ليس محور الوجود ، ويقدم صورا لمجتمع الطلبة المتفرجين من أبناء الريف فى القاهرة ، وهو يبدو مجتهدا حقيرا مدمعا بصورة بشعة (ص ٧٣) يحيا حياة قاسية متعبة ، يخفف قسوتها

بلذائذ رخيصه (ص ٩٤) ، كما يرصد حركة الوعي الثقافي وبداية تمرد العقيدة
الأزهرية على استقلالها الطويل المأثور . ويرسم بعض النماذج البشرية الشاذة
يتهمى بعضها بالجنون ، أو الهروب من حياة الكاتب فلا تراها بعد ذلك .
ولأن أكثر الشخصيات منقطعة تظهر وتختفي تبع تداعيمها إلى ذاكرة الراوية
فإن هذا الجزء يبدو أقل تماسكا - ومن ثم أكثر بعداً عن الشكل الروائي -
من الجزء الأول « غير أن العمل الذى يحمل اسم « أدب » وإن غلب عليه
طابع الرواية الصليبية ، يمكن أن ينظر إليه على أنه نوع روائى آخر ، أو ليس
رواية على الإطلاق ؛ وذلك أن المؤلف قد اهتم فيه إلى جانب إيراد حكاية هذا
الأديب بعرض صفحات عديدة من حياته هو ، وذكرياته هو ، من القرية
والكتاب إلى القاهرة ثم فرنسا والسوربون . وقد أسرف الكاتب في ذلك
أو أبرزه بمزيد من الاهتمام ، بل أوشك أن يخصص له بعض الفصول كالفصل
الخامس الذى يكاد يكون فصلاً من كتاب الأيام ، حتى ليخيل للقارئ أحياناً
أن هذا « الأديب » لم ترد حكايته إلا بمثابة مشجب يلقى عليه الكاتب هذه
الصفحات من حياته ، وتلك الذكريات عن ماضيه ^(١) . ولكننا مع التسليم
بهذه للآخذ على منهج الكتاب كرواية ، نجد أن هذا « الأديب » بشخصه
أدخل شخصيات طه حسين في بحثنا عن شخصية واقعية ، فهو لأزدواجه
المرضية ، وتناقضه وتنقله بين الأضداد ، وتحركه بوحى من عقد ماضيه ثم انهياره
وموته الأشبه بالانقراض ؛ هذه الشخصية في حياتها التلقية ، ونهايتها المفاجئة ، لها
أشياء عديدة عند الروائيين الواقعيين .

وحين فصل إلى « سارة » القاد فإننا لا نعتبرها خطوة للأمام في طريق

(١) الدكتور أحمد هيكال : الأدب القصصى والمسرحى ص ١٣٧ .

الرواية ، كما أنها ليست أكثر عطاء في مجال البحث من وجه واقى في رواياتنا الرومانسية الطابع ، إذ ينلب عليها طابع التصعيد والبحث العقلي الفلسفي في عاطفة الحب ، وما يكتنفها من عوارض الحيرة والشك . وهذه النزعة الجدلية أبعدت بينها وبين أن تعتبر مشهداً من الحياة . ويكاد المعنى المجرى للمشكلة يطغى على الشخصيات المستعطفة في هند ومام فحسب .

وخلاصة موقفها أنهما جسد حى وروح دافئة (سارة) وعقل فنى وروح فكهة صمحة (ممام) ، وأن علاقة ماتقوم بينهما لما شكل الحب ، ولكنه الحب المذهب المتحضر الذى يجمده في الصالونات الأدبية ، أو في بلاط الملوك ، أو في قصص « بوكاشيو » أو « ألف ليلة » ، الحب الذى يسمع الحب خلاله بأن حبيبته مشغولة بآخر فلا ينهار أو يجرى للسلاح ، بل يلجأ إلى الخلطة والمؤامرة ، فيقيم الرقيب ويسعى إلى اقتناص الأخبار ، الحب الذى يحلل فيه الحب سلوكه ففاته ، فيقول إن من الجائز أنها ذهبت تعود مريضاً من أطفال الصديقات ، أو من الجائز أنها قصدت مخدعاً من مخادع القوابة ، لا يتقلب أحدهما على الآخر إلا على سبيل التخمين والتقدير^(١) .

وإذا كانت « سارة » قد اكتسبت شيئاً من الحيوية من خلال الوصف الخارجى وتحليل التوازع وحركة النفس ، فإن « ممام » باعتداده للبالغ فيه بنفسه وعبادته لذاته قد استحال إلى عقل بارد ، قريب من قتل الظل وجود الطبع^(٢) .

ولقلة الشخصيات تباطأت الحوادث تباطؤاً شديداً ، وهى ليست أكثر من مواعيد لقاء أو خلاف يتبع كل موعد نظرة تحليلية تحاول أن تبرز الدوافع

(١) الدكتور على الراعى : دراسات في الرواية المصرية ص ٥٦ .

(٢) أنظر الفصل الخاص بالرواية في المرجع السابق . ص ٥٤ إلى ٧٤ .

وللظاهر وتوقع على ضوئها ما يكون . وقد وفق الكاتب في ذلك إلى أبعد حد ، حتى ليكاد يكون البطل الحقيقي هو الشك وتكون البطلية هي الأنوثة . وفي هذه الحدود نجد نمواً لهاتين الشخصيتين التجريديتين وتطوراً ، كما نجد بينهما صراعاً درامياً يصل إلى القدر^(١) . وإذا كان المقاد ينظر إلى الدنيا نظرة فيها من الشبول أكثر مما فيها من التفصيل^(٢) . فإنه بالضرورة متناقض لموقف الروائي الذي يلتقط آلاف الملاحظات الصغيرة ، وتسوعب بأصرتهمات الرؤى ، وتمتزن مثل ذلك من المواقف والسحنات ، وتمتفظ بذلك كله لتصنع منه حياة زاخرة يصدق فيها الجزء على الكل لا العكس . وبما هو جدير بالنظر ، أن يمرض المقاد حياة ابن الرومي في إطار من ظروف عصره ، ومشكلات مجتمعه وقسماته ، محكوماً بمامل الوراثة وآثار التنشئة ، فإذا عرض لهام وهند دفع بها إلينا ، وليس يربطها بدنيا الناس إلا هذه المشكلة القائمة بينهما ، مشكلة الللل في الحب ، وما يؤدي إليه هذا الللل ، دون أن نعرف عنهما — في ذاتهما — أي شيء آخر . فليس لنا أن نزعج فوق واقعية التحليل ودقته أي بعد آخر ينتمي إلى الواقعية . وللوضوع فيما نصب كان محتاج إلى نوع آخر من التناول يختلف كثيراً عن الطريقة التي تناوله بها . ولقد انعدم نبض الحياة في هذه الشخصيات ، واضمح الجبال لتساؤلات العقل ، وقد ضمهم قصد المقاد من الرواية ،

(١) الأدب القصصي والمرحى ص ١٦٣ .

(٢) عباس عمود المقاد : مراجعات في الأدب والتنون ص ١٤٣ ، وقد دافع المقاد عن قصته حين هوجمت بأن الفن القصصي لا منبج له ، وأن المطلوب الوحيد هو إبلاغ المؤثرات النفسية إلى وجدان القارئ ، وفي رأيه أنه حقق ذلك : انظر كتابه « أنا » ص ١٠١ .

لكن ما يقصده شيء وما تدل عليه كتاباته — في حدود الفن الروائي — شيء آخر ، فهو لم يعطنا غير جدل وشروح ، وهبارات ممادة قد فقدت القدرة على الإثارة ؛ لأن « البرهنة » قد تجاوزت مسع نزعتها العقلية التجريدية ، فضحي « بالإثارة » التي هي أقرب لطبيعة البناء الفني ، وشغل نفسه بإقناعنا بفروضة ومحاوله البرهنة على صدقها .

ولن نخطئ المين — في النهاية — اختلاف اللامح السامة في كل عمل من هذه الأعمال ، في تمييزه من موقف الكاتب ، وأيا كانت هذه الملامح أو دلالاتها فإنها لا يمكن أن تنفصل عن عصرها . فالحق أنه اتسع لكافة التناقضات : هو عصر الأمل واليأس ، وعصر الشك والتسليم والسيرة والمقاومة . ومهما يكن من أمر فإن القصة الرومانسية لم تكن في حالة رفض للواقع ، لكنها لم تكن تجعله هدفا دائما ، وذلك لغروب كتابها البلاستيين التي أوضحنا سابقا . وسواء كانوا قريبين من الواقع أو في حالة انطواء وهزيمة ، أو استغرقهم الجنوح إلى التفلسف والتحليل فإنهم نجسوا في صد للموجة اليانسة الباكية التي اصطفتها للنفوحي ، وقنسوا بزوعهم إلى التحليل والتصوير على الأسلوب الإنشائي ، وتقدموا بالشكل الفني خطوات واسعة في سبيل الكمال ، وليس هذا بالجهد المين أو الأثر المحدود على الطريق إلى رواية واقعية .

٣ - الرواية التاريخية وتنظيرها بالواقع

٧. الرواية التاريخية كما أرمى قواعد الكاتب الأسكتلندي والتر سكوت منافية بالضرورة للأخذ بأصول الرواية الواقعية ؛ فهي ترمم أصلا على إحياء مرحلة تاريخية لم يعد لها وجود ، وبشها من جديد من خلال شخصيات تاريخية ذات شهرة — غالبا — وشخصيات موضوعة يعكسها الكاتب ، ويحملها بما

يحيى في خواطرها صورة المصير المراد بثه بإبعاده المختلفة : النفسية والسياسية والاجتماعية . . الخ .

ولم يلفت الواقعيون إلى ماغير من الزمان واكتفوا بجوحيه اهتمامهم إلى رصد حاضرم وإبراز ظواهره الاجتماعية وإلقاء مزيد من الضوء على مجالات الاهتزاز والانحراف فيه . وليست هذه النقطه هي مجال التمازج الوحيد بين هذين النوعين من الروايات ، فمن الوجهة التاريخية نجد الرواية التي تأخذ من بعض حوادث التاريخ أو شخصياته أساساً لبنائها ، قد نشأت في رحاب الرومانسية لأسباب تاريخية وسياسية ، منها الاعتزاز القومي ، وأسباب فلسفية اعتنقها أكثر الرومانسيين ، كالرغبة في المهروب ورفض الواقع المئيش ، بأساً منه أو ثورة عليه . وسواء كانت نزعة التقديس أم نزعة المهروب هي الغالبة على جو الرواية ، فإن كليهما منافية لموقف الواقعيين .

ومع ذلك فإن التمازج ليس كاملاً ، فالتاريخية يمكن أن تعتبر واقعية في بعض جوانبها ؛ لأنها حملت — منذ البدء — بعض عناصر الواقعية في طياتها ، باعتبارها فرعاً من الرومانسية التي أجنّت الواقعية ومهدت لها . ولعله لم يكن من قبيل المصادفة ذلك الإعجاب الكبير الذي حمله بزاك — أشهر الواقعيين — رائد الرواية التاريخية سكوت ، وكيف أنه كان شغوفاً بقراءته ، وقد تلم منه كيف يدير الحوار ، ثم كيف يصب الأحداث بمد ذلك صباً ، غير مهمل أصعب الأدوار الصغيرة في الرواية ، وكما صور والتر سكوت في سلسلة من الروايات مجتمعاً بأسره وهو المجتمع الاسكتلندي في القرون الوسطى ، سوف يصور بزاك في سلسلة من الروايات مجتمعاً بأسره هو المجتمع الفرنسي الذي حاصره ^(١) ، ولو توسعنا قليلاً في تفسير المفهوم للنزعة الواقعية ، فإننا يمكن أن نتدخل في رحابها

(١) أنور لوكا : « بزاك » حياته وأدبه ص ١٦ .

تلك الروايات التي استطاعت إحياء العصر التاريخي في صورته الواقعية للتخييلة ،
رافضين بذلك روايات المغامرة والفروسية ، والروايات ذات النزعة الفردية
والفقدانية ، هذا فضلا عن أن الكاتب متأثر بمصره لاهلها ، في مشكلاته
وتعبيراته ، وأشكال الفن السائد فيه ، وهذه بدورها تسرب إلى المشهد التاريخي .

وقد اختلفت اتجاهات الكتاب حيال تاريخنا القديم ، فمنهم من اتجه إلى
التاريخ الفرعوني مرتبطاً بالسكان والأهراق القديمة ، ومنهم من تناول تاريخنا
الوسطى ، ولم له بذلك يحاول أن يجمع بين الاهتمامين : مصر والعروبة ، والاتجاهان
كلهما متأثر بطروفتنا أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وهي ظروف تعهد
ضرورة تأكيد القنات وإبراز الرابطة القومية والثقافية النفس بين أبناء الوطن .
وباستثناء زيدان فإنه يطلب طابع المحاولة الفردية على كتاب أوائل هذا
القرن .

وبلوغنا المقعد الرابع من هذا القرن فإننا سنجد الأدب والإصرار عند عديد
من الكتاب ، كالجارم وأبي حديد والمران ثم نجيب محفوظ وعادل كامل .
كما سنقصر الروايات — موضوعياً — في مصر والعرب ، نتيجة الوعي
القومي ، وازدياد الإحساس بضرورة تأصيل الشخصية المصرية ، وكشف منابعها ،
وكذلك سيرتفع المستوى الفني عند بعض هؤلاء إلى درجة كبيرة .

ولقد تأثر نمو الروح القومي مع ازدياد الوعي الفني ، واقترب الفن الروائي
حموماً من الواقع في دفع كاتب الرواية التاريخية نحو الواقع أيضاً ، ومعالجة
بعض جوانب هذا الواقع من خلال التصوير التاريخي أو الشخصية التاريخية .
ولا نستطيع أن نزعم أن كاتبنا المعاصر في أربعينيات هذا القرن وخمسينياته كان
يريد أن يعالج الواقع فهرب إلى التاريخ ، وآثر التخفي أمام ضغوط السكت

والإرهاب السياسي في تلك الفترة ، لأن اللجوء إلى التاريخ أو الرمز — كما أنه ليس الحل الأوحـد — ليس الحل الأمثل ؛ لأن الكتابة كانت مباحة على أى وجه مادامت تتجنب الإشارة إلى الشخصيات التي يحميها الدستور . ويبدو الأكثر قبولاً أن يقال إن الرواية التاريخية — ككافة قام التاريخ فعلاً بتخليقها وتشكيل أبعادها — تناسب الروائي في يده تكوينه ، يدعم هذا الرأي ما نلاحظه من أن الرواية التاريخية تمثل المرحلة الأولى عند أكثر من روائي ، هي كذلك عند نجيب محفوظ ، وعادل كامل وبها كثير والسحر وأبي حديد وطه حسين إذا حق لنا أن نعبر « على هامش السيرة » و « الوعد الحق » أعمالاً روائية أو شبه روائية . إذا فقد كان الكاتب يمد إلى التاريخ بدافع فني هو سهولة العثور على مادة أو موضوع يصلح كنواة لعمل روائي ، وبدافع قومي هو إحياء صفحة من تاريخ الأمة لتصير درساً مستفاداً في نضالها المعاصر .

ويأتى إسقاط *projection* الكاتب لمشكلات عصره على جو الرواية التاريخية بنير وهي منه أحياناً ، إذ هو متأثر في اختياره لموضوع روايته على الأقل باحتياجات مرحلته ، وأزمات حياته الخاصة والعامة . وفي أحيان أخرى يظهر الصدق في الاختيار للموضوع بعمامة ، أو رسم الصورة الجزئية ، أو لإدارة الحوار حول مشكلة معينة ، ويسلو الأمر وكأن الكاتب يستمد تجربته الاجتماعية المعاصرة ويخلطها على يثة تاريخية . وقد أشار محمد سعيد المران في مقدمة رواية « لادياس » لأحمد شوقي إلى شك — مجرد شك — في قصد شوقي منها لأنها صدرت في أعقاب هزيمة عرابي ، ومدار الرواية على الصراع بين الجيش والمرش ، أما أثر تلك الصورة السياسية في توجيه « شوقي » نحو هذه القضية — بإرادة أو بنير لإرادة — فواضح كل الوضوح في الاقتباس التاريخي الذي اتخذ

موضوعاً لها ، فهو قد اختار لها عصرأ من عصور مصر القديمة ، كان فرعون فيه ضعيفاً مستبدأ قد احتضى الأجانب وأدناهم ومنتحم كل الجاه والسلطة والألقاب والرتب ، وأبعد الوطنيين من قادة الجند ، وحرهم كل حق يطمحون إلى الظفر به ، فاضعلت قوس أبناء البلاد . وفي هذا الجو بدأت حوادث القصة تهيم لقائد الجند المحبوب «أمازيس» أن يتمرّد على الفرعون ، ويثور به ليقلب على العرش والتاج ، ثم تتحقّق الماقبة السعيدة للشعب على الملك «الباني» . والريان يستبعد أن يكون شوق غافلاً عن المفزى النهائي الذى انتهت إليه «لادباس» . وبذلك تصكّون الرواية مجرد انعكاس لقراءاته ، ذلك لأنها ألفت سنة ١٨٩٩ . وفي تلك الفترة المبكرة كان الاحتلال الكامل مستقراً ، وكانت «ثورة عراقى» ما تزال موضع حديث الجيل وأحكامه ، وكان الخديوى فى عزّزته عن الشعب يجمع حوله الأجانب من المغامرين والأفقيين .

ولكن الريان يقول : «لست أقطع برأى» مع أن الرأى واضح ، ولا ينبغي هجاء شوق لمرابى حين عودته من المنفى وتصفيره له ولحركته ، فهذا الهجاء أملاه موقع شوق من الخديوى ، وهو أمر مرمّون بفترة وظروفه . ونحن بذلك لانحاول الدفاع عن «شوق» ، فبدايته كانت واعدة مبشرة بعباء وطنى إنسانى مثمر منذ كتب مسرحيته الأولى : «على بك الكبير» أو «دولة المالك» وحل فيها على التدخل الأجنبى والفرقة الوطنية ، وهو ما يزال يطلب العلم فى فرنسا ، ولكن الخديوى زجره فى ذلك الحين ، فانصرف عن هدفه إلى أن أعاد إليه للنفى صوابه القومى . وبذلك يكون شوق أول من كتب رواية تاريخية حاول فيها أن يصور واقعه ، وأن يبالغه ويختدّ تجلعه موقفاً . ولكنه كان البداية التى لم تتطور عند غيره ، ولم تتطور عنده فى مجال النثر .

وقد حاول في مسرحياته الشعرية أن يضع لمة هنا وإشارة هناك . ففى « على بك الكبير » يرفع من شأن الرجل لأنه رفض الاستعانة بأسطول أجنبي، يعود فى ركابه ليثار من خصمه وصنيت للتمرد « أبى القهب » حفاة على أشباله وعرينه وإن لفظه ، فهو يقول لقائد الأسطول الروسى :

أشكر القائد النبيل وإن لم يخف ما فى خطاب من مسمان
أنا فى دار ضاهر وهى دارى مع أعوانه وم أعوانى
أنا فى دار مسلم عربى مانع الجار محكرم الضيفان
وفى حوارته الداخلى مع نفسه ، وهو نهب للشاعر للتناقضة ، ينتهى إلى رفض
المعون من الأجنبي :

لأستعين على الأهل التريب ولا أرمى الذئاب على غابى وأشبالى
وهذا الاعتزاز بالوطنية المصرية يظهره كافة أفراد الرواية ، وفى مختلف اللواقظ ،
حتى « سعيد » الذى يسعى إلى عكا ليقتل على الكبير غيلة ، ما إن يسلّم
للجلاء عقب كشف أمره حتى يهتف :

..... بمصر وحتمها لالتقى رأسى فى يد الجلاذ
مولائى سيفك هى أبر فله إن شئت فاقترنى بسيف بلادى
وفى « مصرع كليو باترا » يندد شوق بمن أصار العرش فراش غرام
وشرب الطلا فى تاجهم ، ولكنه يفعل ذلك من خلال اتهام الشمب بالغفلة ، بل
يصل إلى درجة الزجر للشمب الفافل حين يقول « حابى » لـ « ديون » ،
متعجبا من تصديق الناس لما يسمعون وسهولة اقتيادهم بالخداع :

اسمع الشمب ديون كيف يوحون إليه
ملا الجوه هتافا بميمانى قاتليه

أثر البهتان فيه وانطلق الزور عليه
ياله من بيناه عقله في أذنيه

ونحن بذلك لا نحاول أن نجعل من «شوق» أدبياً إيجابياً وثائراً، فهذه
مبالغة غير مقبولة وثوب فضفاض لا يستطيع أن يملأه، ولكننا نحله محله فيما
سبق به، وهو تضمين أعماله المسرحية التاريخية تلويحات وإشارات لها مغزاها
بالنسبة لما يمرى حوله من أحداث، وإن شارك في هذه الأحداث علانية على
وجه آخر، لا يصل بالتقطع إلى درجة التناقض.

ويظهر موقف فرح أنطون الاجتماعي في روايته التاريخية «أورشليم
الجديدة» ولكنه هنا أقل صراحة منه في روايته الأخرى التي عقدها لنصرة
العمال والتبشير بالاشتراكية، ونسبى بها رواية «الدين والعلم والمال»، واللمدن
الثلاث. وهو يدخل بنا أحد الفنادق في مدينة أورشليم، فيحمل من خلال
الحوار على يزنطة، التي ضيقت بيت المقدس، ويوجد في حديقة الفندق رجل
يدون ملاحظاته — وهي ملاحظات للزئف — على مجتمعه، ممزوجة بأمله في
نهضة على أساس من اصطناع الفكر القريب، إذ يدون الرجل في مذكراته:
«الطبقات المالية لا هم لها إلا ملائها، فهي تفرح وتطرب، لأن الأمبراطور
يتركها حرية التمتع بها. فكان الدنيا كلها عندها أكل وشرب ولذة. والطبقات
الواثقة ترضى بأقل شيء، ولذلك يلهمونها بأصغر الأمور، ويعملون على ظهورها
كل الأعمال. فهل تفتتح عيونها ياترى يومان الأيام^(١)». فالإحساس بالطبقة
والأمل في التغيير كانا رائده دائماً. لكننا في حدود هذه الرواية نبجده يسلك بها
مسلكاً آخر لا ندلل عليه بدايتها إلا بكثير من الافتعال؛ إذ تتحول إلى أزمة عقيدة

(١) أورشليم الجديدة ص ٥٥.

حيث يتحارب إيليا المسيحي ، واستير اليهودية ، وبحول اختلاف الدين دون لقاءهما ، وتموت لترك له مذكراتها ، فيموت بمرضها إذا كان يقبل دفنها دائما . ويبلغ الدكتور نجيم حين يحاول أن يجعل منه رائد القصة التحليلية ترتيبا على تلك اللغات السريية التي ظهرت في روايته^(١)؛ فالزيادة تمنى وضوح النهج أولا ، وتأثيره في الآخرين ثانيا ، وهذه المحاولة الضئيلة لم تحقق أيا من هاتين الخاصتين .

ومن للملاحظ أنه بعد هذه البداية التي شهدتها العقد الأول من هذا القرن وأسهم فيها زيدان بأوفى نصيب ، عانت الرواية التاريخية من الركود ، ويحار الباحث في تحليل ذلك ، مع أن الجهاد الوطني لم يتوقف . ويبدو أن المثقف المصري كان في حيرة من أمره ، فالبلاد - وقد استقر جيش الاحتلال - أصبحت عاجزة عن التجمع حول هدف واحد حتى هدف وجوب طرد المستعمر ، وكurst الحياة الحزبية هذا الانشقاق ، ومن ثم كان التقاط المرحلة التاريخية المعبرة عن الواقع الحى غاية في الصعوبة .

وقد اتسم كتاب الرواية التاريخية إلى فريقين : اتجه الأول إلى التاريخ العربي يتخذ من عصوره المختلفة ، وشخصياته التراثية مجالا لتصوره ، وعنايه ، وتجميعه ، على حين اتجه الفريق الثانى إلى التاريخ المصرى القديم يحمى هاليده ويحمى كفافه ، ويبلى من شأن سوابق حضارته . أما في مجال القصة القصيرة فإننا نجد لمحمود تيمور بعض النصوص هنا وهناك ، وكذلك «لأبى حديد» مجموعة قصصية صدرت بعنوان «مسح الزمان» ، اشتملت على قصص تنهى لكل عصر عبر بمصر أو بنهرها من جيرانها ، ولا نستطيع أن نجزم أن هذا التقسيم بين عربية

(١) القصة في الأدب العربى الحديث ص ٢٠٩ .

وفرعونية قام على أساس من الانتفاء الفكرى لكتاب الرواية التاريخية فحسب، حيث لا نستطيع أن نفعل العامل الشخصى المرتكز على التكوين الثقافى، فليس من قبيل المصادقة أن يكون على رأس كتاب الرواية التاريخية العربية محمد فريد أبو حديد وعلى الجارم ومحمد سعيد المريان وعلى أحمد باكثير، وتجميعهم الثقافة العربية الخالصة أو النالبة، وينتمون فيما عدا باكثير—وله ظروفه الخاصة—إلى الجيل السابق، كما أنه ليس من قبيل المصادقة أن يكون عادل كامل ونجيب محفوظ ومحمد عوض محمد، من متخرجى الجامعة وينتمون إلى جيل آخر ما زال يحيا بيننا.

ويعتبر محمد فريد أبو حديد بإصداره رواية «ابنة الملوكة» سنة ١٩٢٦ صاحب أول خطوة نحو رواية تاريخية قومية^(١) برغم التغلف الفنى الملحوظ^(٢) وهى تحاول أن تعالج بعض المشكلات التى عاصرت صدور الرواية من خلال الموضوع التاريخى، مثل استبداد الحاكم، وفرقة الحكوميين، وقد غزت الأسرة الحاكم فى وفاء جدها الكبير، وأنصفت النضال الشعبى، وأبرزت دوره فى تولية محمد على. ولعل الكاتب كان يروم تذكير «فؤاد» الذى دأب—فى فترة ظهور الرواية—على التفكير للزعما الوطنيين. ويكتب أبو حديد بعد ذلك «زنوبيا» ملكة تدمر، و«المهلل» وهى عن حرب البسوس وأعقابها، وأبو القوارص «عنقرة بن شداد». وتتميز هذه المجموعة التى استوحى فيها التاريخ العربى بأش شخصياتها ليست مثالية النزعة، وهو ما اتسم به على العربى فى «ابنة الملوكة» و«أذنبه» فيه ضعف الملوكة من الرغبة فى التسلط، والمصارعة إلى الإيذاء، وفى

(١) الدكتور أحمد هيكى: الأدب القصصى والمسرحى ص ٢٤٥.

(٢) السابق ص ٢٤٨ وما بعدها.

أعماق «زغويا» تستقر المرأة إلى جانب الملكة ، وإذا كان عنقها فارسا غلظت فيه قسوة وتهورا ولصوصية أيضا ، وكذلك كان المهمل أو « عدى بزديمة » ، فالشخصية الإنسانية هنا تأخذ صورة واقعية مقبولة على الرغم من اسباغ أتعاب البطولة عليها .

وقد كسب على الجارم عملين من حياة المتنبي^(١) ، وهو فيهما أبعد ما يكون من الاتراب من الواقع أو التنظير به ، أو محاولة التأثير في حياتنا المعاصرة أو تفسيرها . وهو منحرف بكليته إلى حياة المتنبي الشاعر كما وردت في المصادر القديمة ، لا يحرص على شيء حرصه على إيراد أشعاره أو أحكام النقاد حولها ومناسبتها ، حتى لتختفي الشخصية الإنسانية خلف وجه الشاعر ، ولعله ليس الوجه الحقيقي تماما . ولو أنه التفت إلى جوهر شخصية المتنبي وتمزقه النفس وتنازع أهوائه^(٢) ، لنحنا صورة إنسانية لإنسان العصر الذي يملك جانبا ونابجا ، وتحول التفتينات الاجتماعية والسياسية دون تحقيق مطامحه .

وفي « سيدة القصور » أواخر أيام الفاطميين في مصر ، كانت الفرصة متاحة أكثر للعملة على الانقسامات والتناحر المذهبي ، والتعصب والبهنخ ، وامتهان حرية الإنسان الفكرية والعقيدية . لكنه يقتناول الأمر كله من زاوية « سيدة القصور » ويبدأ من لقاءها مع عمارة اليمى الشاعر ، ويبدو لحظات تمثله لواقعه المعاصر في لسات صريحة عبر فيها بمراة عن ألم المتقدمات من زعماء المصريين

(١) ما : الشاعر الطموح ، وغاية اللطاف .

(٢) وقد أشار إليه للتنبى كثيرا ، ومقدمة قصيدته الأولى في إقباله على كنفور صادقة الدلالة على إيمانه ، وكذلك تمرد على واقعه في قوله :

وفؤادى من العلوك وإن كا ن لسانى يرى من الشراء
فضلا عن قصة ادعاء النبوة .

لاحفاء حكماءهم وجهورهم بالقادمين من غير المصريين ، والإغداق عليهم برغم ضآلة مواهبهم^(١) . وفي « غادة رشيد » - وهي العمل الوحيد الذي يرتبط بالتاريخ الحديث ، ولعله لم يلتفت إليه إلا لعلاقته بأسرته خاصة ، وقد أشار إلى ذلك أكثر من مرة - يكتب قصة عادية تقف عند حدود السرد التاريخي لبعض مظالم الماليك .

ولم يستطع محمد سعيد الريان أن يتقدم على الجارم خطوة ، بل لعله تراجع بن الرواية التاريخية أمام حرصه على التفاصيل التي أوردتها المراجع ، واستعماله لغة غير مأنوسة في روايته : « شجرة الدر » و « قطر الندى » . في « قطر الندى » يشغل الصفحات بنسب « ابن طولون » وأصوله ، كما شغل نفسه من قبل بتحد « شجرة الدر » ، ولا يظهر الشعب في الرواية الأولى إلا في كلمة عابرة . وقد كان المصريون عونا لابن طولون على الخلافة ، فاستطاع تجميع السلطة في يده ، وجاملهم أول الأمر ، وكانت فرصة المؤلف للتظير بمحمد على أو بغيره عن سلوكوا مسلكه ، فاثاثوا الشعب حتى ملكوا الزمام ثم اقبلوا عليه ، لكنه عبر هذا الجانب ليهم بالخلافة وعلاقتها بآل طولون .

ويمكن اعتبار على أحمد باكثير الامتداد المتطور لن « أبي حديد » ، تيمنه على ذلك ثقافته الإنجليزية وتمسكه من العربية وحميته الإسلامية معا . وهو يختار من التاريخ ما يميز بالحركة الخارجية كسقوط دولة أو قيام حرب أو التأهب لنزو ، ويادراك في فاضح يبرز انكاس هذه الحركة على النفوس ، وعلى تطور الحوادث في وحدة متناسقة إلى حد كبير . وقد بدأ إلتجاه التاريخي برواية عن سلامة القس ، وهو ما يناسب كاتباً في مرحلة الشباب ، يتعلق

(١) سيده تصور من ٦٢

بالمثل الإلهية ، ويبش بوجوده أكثر مما يعيش بقله . وقد وقع اختاره بعد ذلك على تلك المرحلة التي نشطت فيها الحركة القرمطية : « الثائر الأحمر » كما تفرض لفترة النزاع في حياة الخلافة الفاطمية في مصر : « سيرة شجاع » وكذلك هزيمة التتار بعد مدمم الرهيب في العالم الإسلامي : « والإسلاماء » وتنتهي رواياته كافة بانقصار ما يطمح الكاتب حقاً .

وفي هذه الروايات الثلاث تتضح خبرته بالنفس الإنسانية وقدرته على سبر النفوس ، وبخاصة حين يتنازل عن المثالية الأخلاقية المنقطعة ، ويحتجج إلى التحليل الواقعي ، كما حدث في « الثائر الأحمر » حيث تتعارض التطهيرة السليمة مع الأهواء المنعقدة ، ويدور الصراع الداخلي في نفس حمدان موازياً للصراع الخارجي بين زعماء الحركة وحولة الخلافة في بغداد ، ويلتقي الخطان بين نصر وهزيمة ؛ انتصار حمدان على نفسه وخروجه على المبادئ القرمطية ، وهزيمة الحركة أمام الخلافة . و « الثائر الأحمر » هي أدخل الروايات التاريخية في البناء ، وكتبها على وعي بأبعاد ما يتعرض له ، لذلك يتخذ لها عنواناً فرعياً : قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية بالكوفة .

وبعد هذا العرض السريع لبعض الروايات التاريخية التي أتمجعت إلى التاريخ العربي والإسلامي ، نرى أن كتابها — في مجموعهم — لم يستطيعوا أن يضيفوا قضايا عصريهم ويحتصمهم إلى تلك الروايات ، بل هجز أكثرهم عن جعل قضايا هذا التاريخ القديم نسبياً تأخذ طابعاً إنسانياً عاماً . وعلى سبيل المثال فإن « أبا حديد » حين كتب عن « كليب » واستبداده ببيعه ، لم يلتفت بأية درجة إلى الاستبداد كظاهرة أو نظام مدمر للعلاقات الإنسانية ، بل لعله جعلنا نرى لكليب وقد طعن من خلف برغم مجبره ، كما لم يستطيع أن يوحى بالتنظير

الذكى إلى ما تمناه مصر من انقسام القوى الوطنية تحت ضغط الاستبداد . وأغلب الظن أن ذلك يرجع إلى عنصرين أساسيين هما : هدف الكاتب من الرواية ، وطبيعة التاريخ العربى فى الجاهلية والإسلام ؛ فالكاتب لم يكن يهدف من روايته إلى أكثر من إحياء صفحة من التاريخ القديم ، هكذا أعلن جورجى زيدان فى مقدمة « الحجاج بن يوسف » التى نشرها سنة ١٩١٣ ويبدو أنها استقرت عند هذا الفريق على هذا القياس . وهو فى حرصه على هذا الإحياء لا يهدف إلى أكثر من التعريف به ، والتعريف يقتضى الأمانة أو الإشادة ، والإشادة تخفى من الحوادث وصفات الرجال ما ينال من قداسهم ومثالياتهم . وعلى هذا للنحى نجد مسرحيات شوقى التى استوحاها من التاريخ العربى تتحول إلى لوحة اجتماعية تتحرك فى عصرها لا غير ، مثل « مجنون ليلى » و « عنصرة » ، على حين استطاعت مسرحياته الأخرى أن تتجاوز عصرها إلى الرمز والإيماء فاكنتسبت عمقا جديدا يضاف إلى قدرتها على تمثيل عصرها . والتاريخ العربى — تبعا لموقف كتابنا منه — لا يبين الكاتب الماصر على تحميله قضايا عصره ، أو التنبؤ بمجتمعه ، وبخاصة فى تلك الفترة الجاهلية التى اختلقت نظمها وقاليدها عما نعيشه الآن اختلافا قاطعا . فالتاريخ العربى الجاهلى تاريخ قبلى ، وأكثر مثله مرفوضة بمنطق الإسلام قبل أن تكون مرفوضة بمنطق الحضارة ، ونظامه الإدارى غاية فى السذاجة أو هو معدوم . ولكن المرحلة الإسلامية من التاريخ العربى تفرز بالحوادث الجادة ، والثورات الخلاقية والجهود للثروة فى خدمة الحضارة الإنسانية ، والجهود المدمرة التى تضاد ذلك ، ولكن الكاتب العربى ، مستجيبا للمشاعر العامة ، اعتاد تجنب ما يمس قدسية هذا التاريخ ، وكل ما يقتل من روايته وقائه وعظمته ، وكأن الإسلام فى ذاته عاصم لنفوس المسلمين من أن يكونوا

بشرا يلحقهم الشر والنقص وشقى للثالب . وكان ذلك دافعا وراء اخفاء النظرة النقدية لهذا التاريخ بطريقة تتيح للكاتب أن يجعله محل تنظير لما نفاى من أفعال التقليد والتخلف والاستغلال والاستعلاء الخ ، ولعل هذا يفسر لنا لماذا يتجدد أكثر — على سبيل المثال — إلى قط الضوء الشديد التي انتصر فيها الإسلام وقد كان في خطر .

وحين نصل إلى من اتخذوا من تاريخنا القديم مجالا لنشاطهم الروائي ، فإن الرواية التاريخية على أيدي هذا الفريق تكون قد بلغت أعلى ما استطاعت من الوجهة الإنسانية والفنية . يعينهم على ذلك أن شخصيات هذا التاريخ لا تلبس مسوح القدسية في ضمير الكاتب ولا في تقاليد البيئة ، وأن ماجرى من أحداث ذلك التاريخ الضارب في البعد أصبح لا يثير حساسيات الأقاليم العربية ، أو الأقاليم داخل البلد الواحد . وأيضا فإن هذا الفريق أقبل على موضوعه مسلحا بمعرفة ودراية من نوع مختلف ، مما أعانه على أن يحول الرواية على يديه إلى عمل إنساني خلاق ، يصلح في عصر الرواية ويثبتها ، كما أنه — من وراء الصدق الفني وعمق الإدراك — دراسة للإنسان في كل عصر ، وعلى أي أرض ، إذ لا تلتصق الأسباب والملل من التاريخ للذون ، فيعيب التاريخ بعامة أنه لا يسجل إلا الوقائع الكبيرة ، والمؤثرات الملحوظة ، التي يمكن تجنيدها بالاسماء والزمان والمكان ، أما الأسباب البطيئة المتدرجة التي تتدسس وتماوج على مهل ، وتمتزج بغيرها حتى تحيله شيئا آخر دون أن يتمكن أحدهم من تحديدها ، فإنها غالباً تبقى مجهولة . ومن ثم فإن للكاتب الأكثر نضجا لا يحاول أن يلتقي عبء تطور عمله الروائي على التاريخ ، ويصور شخصياته كبشر لهم فوازعهم الخاصة ، وأسبابهم النابعة من أحوالهم ، المتقنة لم أكثر من غيرهم .

ويعد نجيب محفوظ أسبق كتاب الرواية التاريخية القرونية ، وأكلمهم
 فنا ، وقد أصدر ثلاث روايات هي على التوالي « عبث الأقدار » (١٩٣٩) ، و
 « رادويس » (١٩٤٣) و « كفاح طيبة » (١٩٤٤) ، وقد قرر نجيب محفوظ
 أنه كتب رواياته الثلاث بين عامي ١٩٣٥ ، ١٩٣٨^(١) ولكن نشرها تأخر
 لأسباب مختلفة. والحق أن اهتمام الكاتب بالتاريخ القروني ، ورغبته في جلاله
 أمام القارئ العربي أقدم من إقباله على تقديم رواياته الثلاث ، ولعل جذور اهتمامه
 ترجع إلى لقائه وإعجابه بسلامة موسى ، وهو ما يزال طالبا في البكالوريا في
 الجامعة^(٢) . وموقف سلامة موسى من قضية الأعراق المصرية معروف ،
 فضلا عن أن نجيب محفوظ قد عاصر وهو شاب مقبل على حياته المملوءة لاكتشافات
 الضخمة لما انظر من حضارة الترانة وآثارهم المنقطعة النظير ، ويدعم هذا الظن
 أن كاتبنا قد بدأ جهوده في هذا المضمار بترجمة كتاب صغير بعنوان « مصر القديمة »
 لجيمس بيكي ، ومما هو جدير بالملاحظة أنه طبع في مطبعة المجلة الجديدة ، التي كان
 يصدرها سلامة موسى ونشر سنة ١٩٣٢ .

والرواية الأولى « عبث الأقدار » عن نبوءة ألقي بها الساحر إلى الفرعون
 « خوفو » ومؤداها أن وليداً قد رأى النور اليوم سيرث عرشه ، وأن هذا الوليد
 لأحد الكهنة ، ويحاول « خوفو » أن يقاوم القدر ، فيقتل طفلا آخر ، وتنتهي
 الحوادث إلى تحقق النبوءة. وقد بلغ الشعور القوي للمؤلف وتعاظمه الخافي مع هذا
 التاريخ ، أنه وإن استوحى قصة بعض الترانة ، ومحاولة قتله للطفل الذي نبى
 بأنه سيزيل ملكه ، لم يمتزج مع القصة كما هي معروفة ، وكما تنتهي إليه من عداوة
 بين الطفل حين يسكر وبين فرعون ، تلك العداوة التي كانت تشيجتها تدمير

(١) انظر ملحق « التتبي » لـ . غالي شكرى .

(٢) تخرج الكاتب في كلية الآداب ، قسم الفلسفة سنة ١٩٣٢ .

فرعون وأنصاره ، وإننا سار المؤلف بقصته مساراً آخر ، بحيث جعل فرعون يعجب بهذا الطفل حين يكبر ، ويتنازل له عن العرش بمحض إرادته ، وذلك حين رآه أجدر بهذا العرش منه ومن كل أبناء الأسرة الحاكمة^(١) . وعلى الرغم من أن موضوع الرواية ذو طبيعة ملحمية عن صراع الإنسان مع القدر ، فإن الكاتب حاول ما استطاع أن يقترب من الواقع حين جعل شخصياته تلك ليست ذات طبيعة ملحمية أو مأسوية ، هم أناس عاديون يتصرفون بوحى من مصالحهم الخاصة مثل كافة البشر ، فرعون صاحب الهرم الأكبر ومؤلف كتاب الطب والحكمة يحاول إكراه الأب على تسليم ولده ليقتله ، والمرية تخطف الطفل وتزيف الأمومة ، وولى العهد يدبر المكائد لأبيه ويحاول قتله ، ورئيس المال فيه مبالغة وادعاء وإخلاص لفرعون. ولكن النزعة الرومانسية المثالية لا يمكن أن تختفى تماماً من عمل تاريخي .

و «خوفو» لا ينتهى إلى عصره بقدر ما ينتهى إلى عصرنا حين يعاند القدر ، إنه لا يمانده دون تحليل لجرد مقاومة النبوءة كما فعل «لايوس» في «أوديب» إذ أن خوفو يتحرك حركة إيجابية لاهروبية ، كلاهما: «خوفو» و «لايوس» يسعى إلى قتل الطفل مقاوماً نبوءة الساحر أو الكاهن ، ولكن «خوفو» يتفوق بأعماله الإنسانية الإيجابية ، إذ يؤكد نفاسته أن الإيمان بالقدر مساواة بين الكسل والعمل ، ولو آمن بالقدر «لسخف معنى الخلق واندرت حركة الحياة وهانت كرامة الإنسان ، وسوى الاجتهاد الاقتناء . . . إن القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التسليم به»^(٢) . وهذه القوة البادية فى أخلاقه وروحه ليست دخيلة

(١) الدكتور أحمد هيكى : الفن القصصى والسرحتى ص ٢٦٣ .

(٢) عبث الاقتدار ص ٢٣ .

على جو الرواية إذ قدمه الكاتب منذ البدء كملك متغلب ، صنع نفسه ولم يأت به الملك هبة أو وراثة . ولكن الاقتياس السابق — مع هذا — وثيق الصلة بمشكلة عصر المؤلف ومرحلته ، تلك للرحلة التي كانت مصر فيها تحاول طرح منطق التواكل ، والأخذ بالأسباب والسبب ، واحترام العقل والفكر وإيقاظ النفوس من سبات التقليد والاقتداء .

وفي « رادويس » لا يقف الإسقاط ، أو « تمثيل » الحدث المعاصر بتحويله إلى موقف تاريخي ، عند الصورة الجزئية ، أو بعض ملامح الشخصية ، ولكنه هنا الصورة والإطار معاً ، فאלلك الشاب المفتون بقوة وإقبال الملك عليه — مزروع الثاني — يريد أن يفرض الضرائب على أرض الماعبد ، ورئيس الوزراء وهو نفسه رئيس الكهنة يأبى ذلك عليه ، ويساند الكهنة والشعب الذى تعلم الولاء للملك ، لكنه يرى هذا الملك ينحرف عن طريق أسلافه ، طريق النزو والكفاح ، إلى حب غانية جزيرة إيجس « رادويس » ، حق ليهجر قصره إلى قصرها ، ويدير شئون الدولة بنصف اهتمام : « رأيت الاجتماع ثقيلًا مرهقًا وأعيانى تركيز فكرى ، واستغنى الجزع ، وعرض على الرجل مراسم كثيرة ، فأضيت عداً سيراً ، وأصنيت إليه بقل مشقت ، ثم ضقت بكل شيء ذرعاً^(١) . لكنه لا يضيى بمطاردة الكهنة ذرعاً ، إنه يريد المال الذى فى أيديهم لأنه يريد أن يبنى قصوراً ومقابر : « أيجوز أن تمذهبى رغباتى كالتقراء^(٢) » . وهو لا يريد أموال الماعبد ليمنعها للفقراء ، وكذلك لا يريد الكهان منعها للفقراء . لكن الشعب ينحاز إلى الكهنة لأن الملك يبعث علانية ،

(١) رادويس ص ٨٢ .

(٢) السابق ص ٢١ .

فصورته عند شبيه يوم الاحتفال : « يقال إن شبابه من نوع جامع ، وإن جلالة ذو أهواء عنيفة ، يفرم الحب ، ويهوى الإسراف والبهنج ، ويندفع في سبيله كالريح الماصفة^(١) » . وصورة هذا الملك لم تكن بعيدة عن إدراك الكاتب وعن همه وبصره ، فبحث لها عن ملك فرعون ، وصنع منه إطاراً لها . بل إن «دويس» ، الثانية اللعوب التي ينصرف الملك عن أموره الجادة من أجلها ويلفظ أغاسه بين يديها ، لم تكن غريبة أيضاً على جو الحياة المصرية حين كتبت هذه الرواية . إنها قبل الملك معشوقة الأرستقراطية، صنع لها سادة البلد مجلداً ، فالتصر وتحفه وأثامه من هدايا السادة ، حتى تماثله . أما بهو استقباله فهو ملتقى أهل الرأي والفن والسياسة ، ويرغم أنهم الصفوة فإنهم عند هذه الثانية « يسجدون عند قدمي وقد زدوا إلى الوحشية ، ونسوا حكمهم ووقارهم ، كأنهم كلاب أو كأنهم قرود^(٢) » . إن قارئ هذه الرواية سيجد مصر الفرعونية بمواكبها وفنها وحكمتها ، وعينها الترف ، وسبرى من خلال قصة ملك لم يعمود ضبط النفس كيف انهارت أسرة ، وتهدد ملك ، ونشبت ثورة . ولكنه إذا طرح الأسماء الفرعونية ، فإنه سيجد قصة مصر في السنوات الأخيرة في عصر الملكية .

وعلى الرغم من أن « كفاح طيبة » رواية يظلب عليها طابع الحرب والمغامرة وضاع شرطها أو أكثر في وصف المعارك الحربية ، فإن صورة مصر للماصرة لتأليف الرواية تبدو في مواقف حديثة . بيد أن مشكلة اجلاء العدو الغاصب الذي وصل إلى عاصمة البلاد ، وأوشك أن يغير طبائعها كانت مشكلة الساعة، والرعاة

(١) السابق ص ٨ .

(٢) السابق ص ١١ .

في الرواية ككتابا الأثر الكس في مصر، يؤمنون بأن وسيلة التفام الوحيدة مع المصريين هي السوط والسيف، «وأبوفيس» لا يختلف في شيء عن محمد علي وخلفائه إذ يقول: نحن بيض وأنتم سمر، ونحن سادة وأنتم فلاحون، فالعرش والحكومة والإمارة والأرض لنا، قتل لقومك: من يعمل في أرضنا بعدا فله أجره، ومن تأبى عليه نفسه فليول نفسه وجهه يرضاها في غير هذه الأرض. وإذا كان قطان منف عاصمة مملكة مولانا الملك يظهرن الطاعة ويضرون الكرامية، فإن طيبة — برغم حب الكاتب لها، ولتبرها المقدس، وأمواجه المادنة الجليلية، وقصورها الشم — تبدو كالتفاهة، فيها الطبقة واضحة، وفي شوارعها يظهر العامة بأجسامهم شبه العارية، والضباط بمحافظتهم الأنيقة، والكهنة بأنواعهم العلوية، والسراة بعبادتهم القضاة^(١). والمصريون في عصر الرواية كالمصريين في عصر كتابتها: «هذه الحانة مهجر البائسين، مهجر من يقدمون موائد الطعام الشبهة وهم جياح، ومن ينسجون فاخر الثياب وهم عراة، ومن يهرجون في أفراح السادة وهم جرحى القلوب، صرعى النفوس... القاعدة المتبعة في مصر أن يسرق الأغنياء الفقراء، ولكن لا يجوز أن يسرق الفقراء الأغنياء^(٢)». أما وقد كتبت هذه الرواية إبان الحرب الثانية، والعالم ملئ بالشعارات والنداءات، فإن الكاتب يمنح المحاربين لطرود الرعاة شعارا للعودة: «الكفاح ومصر وآمون»^(٣) ولمل الكاتب قد أراد أن يصحح شعار مصر في تلك الفترة، قد كان في البداية: الله الوطن. الملك؛ فبما المتعلمون وأقنموا الملك، أو أقنمهم هو أن الملك واسطة

(١) كفاح طيبة ص ٩٤.

(٢) السابق ص ٨٩ — ٩١.

(٣) السابق ص ١٤٣.

بين الله والمواطنين ، فصار الشعار : الله . الملك . الوطن ، وجاء نجيب محفوظ
ليستخف كلتا الصفتين في بلد يحمله ذل الاحتلال ، فالكفاح أولاً ، ومصر ثانياً ،
وبذلك ينتصر آمون حين تمود إليه أرضه ويطرد المستعمرون .

ويقرب محمد عوض محمد في « سنوحى » من الواقع كثيراً ، إذ لا يعتمد
في بناء عمله على شخصيات تاريخية تطفئ شهرتها على تصويره ، فسنوحى أحد
الناس ، نشأ في الصعيد ، والتحق ببلاط « أمينى » ليخلف أباه . وهو على درجة
ملحوظة من السذاجة ، غير خبير بدخائل الحياة في التصور وأساليب الحكم
ومن حولهم ، وسذاجته هذه منعت الكتاب سمة أخرى قريبة من الواقع ، تلك
هى اللغة البسيطة التى لا ترتفع إلى مستوى الجلال والتدسية .

وفى هذه الرواية تعيش فى بلاط الملك بين تنازع الأمراء وطموحهم إلى
ولاية العهد ، ونجد الأميرة الأجنبية تفسد ابن الملك ، وتثيره عليه ، كما نجد
الملك نفسه يطمش إلى الغرباء ويتخذهم أتباعاً وحراساً ، ويفتقم المؤلف منهم فيجعلهم
مصدر خيانة الملك^(١) . خيانة مدبرة مقصودة ، على حين يتورط سنوحى بطيبة
قلبه فى معاضدة الأميرة الأجنبية ، ويخاف من انتقام أعدائها .

وقد سبق الكاتب الفنلندى « مايك وولتارى » بكسابة رواية عن
« المصرى » أو « دنيا سنوحى » ولكنها لا تلتقى مع محاولة محمد عوض محمد
فى شئ ، فطابع المضامرة أكثر وضوحاً هنا ، واللوحة أكثر اتساعاً ،
إذ أن « سنوحى » ينتقل بين مصر وعمورية وأزمير وكريت ، ويشهد عديداً
من الثورات الاجتماعية والصكرية ... الخ . وربما كان لهذه الرواية فضل

(١) سنوحى ص ١٠٤ والقصة لها أصل فى الأدب الفرعونى .

تنبيه الكاتب المصرى إلى القصة الفرعونية التى حاول بثها من زوايته الخاصة ، وإن كانت ثقافته الخاطئة بإمكانها أن تفعل ذلك .

وعلى العكس من تجربة « سنوحى » اليومية البارحة ، فى لنتها البسيطة ، وحوادثها الجزئية التى تتوارد وتترابط فى نموها دى ، نجد تجربة « اخناتون » الروحية تفرى عادل كامل بكتابة روايته التاريخية الوحيدة : « ملك من شماع » والمنوان واضح الدلالة على فن الكاتب ، فهو يستهويه الرمز من جانب ، ويعمى بالجانب الروحى الشفاف من ديانة أمتحتب الرابع (اخناتون) الذى غير عبادة آمون ذات الطابع المحسى ، إلى عبادة الروح ، أو القوة الكافئة ممثلة فى أشعة الشمس مصدر الحياة . وليس من حقنا - وهذا مجال الرواية

أن نتعظر من الكاتب قرباً من الواقع أو تنظيراً به ، ومع هذا فإنه إذا كان اخناتون يمثل الشطر الروحى المثالى ، فإن كهنة آمون الناضجين لتفسير الديانة ، والعاشية الناضبة لنقل العاصمة ، وقادة الجيش التذمرين للإنصراف عن الشئون العسكرية مما أدى إلى فقد المستعمرات ، وظهور العصاة والمتمردين ، كل هؤلاء يمثلون فى الرواية الشطر الآخر الذى لا مثالية فيه ، ولا تستغرقه الصلوات ، والتهويمات « على أن القصة لا تتبع منهجاً واقعياً فى التحليل ، وإنما تستعين بوسائل الشعر على شب جو انطوارق فى القصة ، فاللغة الموسيقية والصور الشاعرية والتحليل الصوفى ، والتوسع فى وصف للمابد والطقوس الدينية ، يساعد على خلق جو القصة الصوفى ^(١) » ومع ذلك فإن القصة قد بشرت بتميم محرم على ادعاء الواقعية الاشتراكية ويدعون إليها فى أعمالهم . وهذا الاتقياس الحوارى بين اخناتون ووزيره ، وقد جاء مطالباً بإعلان الحرب على العصاة يؤكده كتمانويه . يقول الوزير :

(١) -كتور محمود شوكت : الفن القصصى ١٤٢ .

— الحرب يا مولاي .

— عظيم . لو تعهدت لك بأن أعلن الحرب غداً إن قتت الآن فقتلت
(توت عنخ آتون) هل تفعل ؟

هو الوزير رأسه وقال: كلا يا مولاي .

— ولم يا نخت . . . أليس الحرب قتلا ؟

— إن الأمر يختلف يا صاحب الجلالة .

— أجل إنه يختلف حقاً ، يختلف في أنك ستقتل في الحرب بدل الواحد
ألفاً ، وفي أنك إذ تقتل « توت » مثلاً لأنه يخالفك في الرأي ، فإنك في الحرب
ستذبح عشرات من الناس بلا جريمة على الإطلاق ، لأنك لا تعرفهم
ولا يعرفونك . فمن أشنع جرماً من صاحبه . . . أنا إذ أعلن الحرب ، أم أنت
إذ تقتل « توت » ^(١) ؟ .

فالكاتب هنا متأثراً بالحرب الثانية التي أغرقت العالم في الدماء (صدرت
الرواية سنة ١٩٤٥) قد سئم القتل والقتال ، وناقت نفسه إلى السلام ، ومن هنا
كان توجهه إلى اخناتون ، يحاول أن يجد في روحانية دعوته معنى للسلام
وفلسفة القوة والتفوق، التي أزعجت العالم وفكت به فكاً ذريعاً طوال سنوات.

التشكل الفني في الرواية التاريخية

وفي مجال تشكيل المادة التاريخية ، أو تكنيك الرواية التاريخية ، فإننا
سنجده يتطور من البساطة إلى التعقيد، ومن الفصل بين ما هو تاريخي تؤكد
وترويه المصادر القديمة، وما هو من ابتكار الكاتب، إلى الرؤية الموحدة وإعادة
الحياة إلى المصر ككل ، متساوفاً في ذلك مع تطور الموضوع نفسه ، فيبدأ أن

(١) ملك من شعاع من ١٧٥٠ .

كان معزولا عن عصر الكاتب مكثفيا بحياة مصنوعة استقفاها كاتبه من مصادر التاريخ، أصبح يفيض بالحياة الإنسانية كما رأينا في «رادويس» و«سنوحى» و«ملك من شعاع» التي تتجاوز العصر أو المرحلة، إلى كل ما هو إنساني لاصق بالطباع البشرية، مما كان خطوة نحو رواية واقعية، بعد رواية تاريخية واقعية — إن صح التعبير — بمعنى أنها تشف من خلال الجلو التاريخي والشخصية التاريخية عن صورة الواقع المعاصر والشخصية الإنسانية، وبمعنى أنها ترفض ثوب الهندسية لكل ما هو تاريخي وتنضوه عنه، وتبحث تحتها عن النوازع البشرية ومحركات الإنسان من مصالح عاجلة، أو علل مستقرة أو آفة متحركة. وكذلك كان الأمر مع التسكينيك الروائي حيال الجلال التاريخي، فإذا كان لنا أن نعتبر جزر جي زيدان رائد هذا الفن في المربية، فإنه أقامه على أبسط صورة، إذ جعل التاريخ هو الأساس وتعليمه هو الغاية، وما الرواية إلا حيلة ييسر بها الأمر على الناس في مطالعتها، «وهو يمثل الطور الأول في الرواية التاريخية المربية-طور الإحياء التاريخي-سأى تفسير التاريخ من الخارج، من خلال الحلات والمخاطرات والمبارزات والأسلحة والملابس، والمشاهد الطبيعية، وهو الطور الذي يثله سكوت في الأدب الإنجليزى، وديمبس في الأدب الفرنسى»^(١). وقد كان سكوت تحركه البواهب نفسها التي حركت زيدان؛ أراد أن يصور تاريخ بلاده وحضارتها الماضية، وحياة أسلافه كما عاشوها... ومن هنا كانت الصفحات الأولى في روايات هذا القصاص المؤرخ معرضاً للسكان والأشغاص والمعدات، وأحاديث طويلة تجاذب أطرافها قوم يصورون لنا في لغاتهم الخاصة مشاغلكهم وأعمالهم، وصفاتهم وأفكارهم، ويخبروننا بأمر ما كان من الأحداث، ويثبتوننا بما يتوقعون

(١) الدكتور محمد يوسف نجم: فن القصة ص ١٦١، ١٦٢.

أن يكون ، ولم يجعل سكوت الشخصيات التاريخية تمثل المكانة الأولى في رواياته ، ذلك أن قيود التاريخ تمنحه حرية التصرف ، ولذا كان يختار شخصيات غير تاريخية لتمثل روح العصر الذي يكتب عنه في أدق خصائصه التاريخية ، وهو يتخذ من الحوادث التاريخية كل العناصر التي تسكب رواجه للقوة والحياة ، وبهذا تحتل الحقائق التاريخية المكانة الأولى في أعماله ، فلم يعد التاريخ جزءاً مملأ في القصة ، يجعل القارئ في قراءته ليفرغ منه ، بل أصبح التاريخ هو الغاية المقصودة في كل أجزاء الرواية ، على حين أصبح المنصر الخيالي غير ذي بال ، ومسائل الحب في روايته لا تقصد لذاتها ، ولكنها تتخذ سبيلاً لربط حوادث الرواية في أجزائها المختلفة ، ثم لجذب القارئ وإثارة انتباهه^(١) ، على أن زيدان لم يكن يعتمد في رواياته على المنصر النقي أو عالم ماوراء الطبيعة ، كما كان يفعل والتر سكوت ، بل سار على هدى دوماس الأب ، والعزم الواقع ما وسعه ذلك ، فكان يرسم التاريخ وعصوره في صورة مكبرة ، على أنه يختلف عن دوماس بشدة التزامه لحوادث التاريخ ، إذ كان هدفه تعليمياً وكان هدف دوماس فنياً محضاً ، ولذلك كان يتساهل في سرد وقائع التاريخ وخصائصه^(٢).

ويتقدم أبو حديد بالتكثيف الروائي خطوة كبيرة ، إذ لا يعتمد على حوادث مكبرى من التاريخ ، وهو ما آثره زيدان ، كاستشهاد الحسين ، وفتح العرب لمصر الخ . وإنما يختار شخصية ذات طابع ملحمي أو تراجمي ، ويحاول أن يخلصها من هذا الثوب الذي أسبه التاريخ عليها ، ليرد إليها إنسانيتها

١ — راجع في ذلك « باراك » ص ١٥ — ١٦ و « الأدب المقارن » ص

٢٠٦ — ٢٠٨ .

٢ — الدكتور محمد يوسف نجم : القصة في الأدب العربي الحديث ص ١٨١ .

وطبيعتها ، مع الحفاظ على تميزها البطولي . ونظرة سريعة إلى رواياته المستمدة من التاريخ الجاهلي تؤكد ذلك .

وكذلك سار على أثره الجارم والريان ——— مختلف في التحليل ، وجفاف في التصوير ، سببه عند الجارم الحرص على الصنعة اللغوية واختيار شخصيات شاعرة مع جل الرواية معرضاً لشعر هذه الشخصيات ، مما يؤدي إلى جود الحركة وانعدام الجوال الاجتماعي الطبيعي ، لكنه عند الريان راجع إلى اغترافه في التفاصيل وجريه وراء ما لا يسي قارئ الرواية من جزئيات . على أن النبوءة والمنجم يظهران عند كليهما في « شجرة الدر » و « قطر الندى » و « شاعر ملك » . والنبوءة تلقى في البداية فامضة ، وتجرى الحوادث لتتحققها .

ومهما اختلفت وجهات كتابنا فإن قههم للتاريخ ، وفهمهم لقسن الرواية التاريخية يتقارب كثيراً ، فأبو حديد يتحرك من موقف الإعجاب بشخصية تاريخية أو بعض من عصور التاريخ ، ولكن الاهتمام بالشخص كمثل لبطولة منفردة هو الغالب على فنه . وفي روايته عن « صلاح الدين الأيوبي » (١٩٣٠) ظلت تدور حول صلاح الدين دون أن تشير إلى شعب مصر وجهوده . وهذا لا يمنع أنه تطور بنظرته ، فكتب في أخريات نتاجه رواية « أنا الشعب » وبهذا تغير مفهومه عن التاريخ ، أنه ليس من صنع البطولات الفردية بقدر ما هو جهد الشعوب وسعيها .

أما عادل كامل فيقول في مقدمته روايته « ملك من شعاع » : « أما وشخصية اخاتون قد أصبحت حقاً للتاريخ ، فن الملل أن نترك أسر تقديمها للمؤرخين أنفسهم . ويأتي لنا بعد ذلك مهمة الصقل الذي لحياته وصياغتها في العصر الذي ولد فيه ، بحيث ينعكس عليها وتنعكس عليه . وليس من واقعة ذات شأن في هذه

القصة إلا تستند إلى أساس تاريخي محقق ، وليس من بين شخصياتها واحدة خيالية للنشأ . أما التفاصيل للسكك التي اقتضتها الصياغة الفنية ، وكذلك الحبكة الروائية اللازمة لدعم القصة ، فما نظن أن فيها ما يهدم الحقيقة ، أو ما يمكن أن يسترض عليه مؤرخ . إلا أن تصور شخصية اختاتون نفسه قد استدعى طبيعته إحصاءا خاصا للخيال ، غير أن هذا كان محكوما بمدلول تعاليم هذا الملك من جهة ، وبالملاحظة العامة للنفس البشرية من جهة أخرى . ويلتقي الكاتبان على ضرورة التزام الحقيقة التاريخية ، ويشاركها هذا الموقف نجيب محفوظ ونجيب الكيلاني الذي رأى أن الرواية التاريخية تقوم على إيجاد توازن بين التاريخ كعلم والرواية كفن ، وفي مقدمة روايته « اليوم للوعود » أقره الدكتور القط على هذا الفهم لفنية الرواية التاريخية . ولكن عادل كامل يقول في مكان آخر : « كانت نظرتي للتاريخ في هذا الوقت ترتوي من إحساسى بعدم وجود تراث يرد التاريخ للحياة »^(١) وهي عبارة تختلف كثيرا عن : برد الحياة للتاريخ ، فكأنه لا يحى صفحة من ماضينا بقدر ما يبعث في حاضرنا عن ملامحنا التاريخية . ومهما يكن من أمر فإن التزام الصورة التاريخية الشائمة كان الغالب عند كتابنا بمامة ، فلا نكاد نجد من أقام روايته على تصور خاص أو تفسير مختلف لحدث تاريخي ، أو عصر من العصور . ويبقى الفارق الحق في مستوى التناول الفني ، فهو على قدر من البساطة - أو المفجأة - عند زيدان والجارم والزيات ، وعلى مستويات من النضج عند الآخرين .

ويمكن اعتبار نجيب محفوظ الخطوة للتطورة لما بدأه أبو حديد من إحياء البيئة التاريخية في حياتها اليومية المادية البسيطة ، وتجريد الشخصيات من

(١) من حوار معه أجراه صبرى حانظ ، المجلة ، يناير ١٩٦٦ .

للبلغات التي تخرجها من الإنسانية إلى اللحمية ، ولابد أن «محفوظ» قد قرأ
 روايات أبي حديد ، ولكنه أيضاً قد ترجم كتاب جيمس بيكي الذي سبق
 الإشارة إليه . ولعلنا نسأل : لماذا اختار هذا الكتاب لترجمته دون غيره ؟
 والحق أنه ليس كتاباً في «التاريخ» بالمعنى العلمي لهذه الكلمة برغم أن اسمه :
 « مصر القديمة » ، إذ أنه لا يقف عند الحوادث التاريخية أو أشخاص الفراعنة
 والكهنة وما إلى ذلك ، بل لا يهتم بهؤلاء قدر اهتمامه بالجوانب الاجتماعية
 والتقاليد الأخلاقية والنظام الحضارى الذى كان سائداً فى تلك العصور . وفضلاً
 عن ذلك فإنه لا يسلك فى نقل هذا الجو أسلوباً سردياً تقريرياً ، وإنما يسير فى خط
 روائى واضح هو أقرب ما يكون إلى وصف رحلة متخيلة فى مصر القديمة ، ينتقل
 فيها المؤلف بين مواطن الحضارة المصرية القديمة فى المدن والقرى وعلى الشواطئ*
 وبين المعابد فى مسارب الصحراء . وقد تأثر محفوظ بهذا الكتاب فى أسلوبه
 الروائى تأثراً كبيراً ، وبخاصة فى وصفه للمدن الفرعونية ، وتوزعها بين أحياء
 راقية وأحياء شعبية (صورة طيبة فى رواية كفاح طيبة) وأحياء مقدسة تشتمل
 على قصور الفراعنة (رادوبيس) وكذلك وصفه لنظم القصر وتقاليد الحاشية بين
 يدى فرعون ، ودور الحكماء والفلاسفة والتمثل بأقوالهم دائماً (عبث الأقدار)
 كل ذلك لاشك كان خطوة فى سبيل تكنيك واقعى يرفض التعلق بالحوادث
 التاريخية ، واتخاذها ركائزاً ومحاور تدور بينها أحداث الرواية ، كما يرفض قبول
 البطل بأثواب البطولات كاملة ، وإنما يتخذ قطعاً انطلاقاً من حدث أو شخصية
 تاريخية ، لكنه يشكل الرواية كلها فى إطار ملحوظ من الواقعية . ولعل هذا
 التشكيل الواقعى يتخلف قليلاً فى « كفاح طيبة » لما يتطلبه بالضرورة بناء رواية
 قامت لتشييد بالكفاح ، وكأنها أغنية بطولة ، إلا أنها تسهم فى تيار التكنيك

الواقى مساهمة أخرى حين تؤرخ لحياة أسرة ممثلة في ثلاثة أجيال متعاقبة ، وهي
تعتبر بذلك مفتتح قصة الأجيال التي نماها هو بنفسه حين كتب « الثلاثية » بد
ذلك بأكثر من عشرة أعوام .

وهكذا يتساق التطور للوضوح من المزلة التاريخية إلى التنظير بالواقع
مع تطور بالحبكة ، ومن قبول الحوادث بغير تحليل إلى الموقف التحليلي ، ومن
تطور العقدة من البساطة والتفسخ بين قصة حب وصد تاريخ إلى عمل متناغم
ينبض بالحياة ، تختفي فيه الخوارق ومبالغات الخيال أو خرافات الأساطير ، وتسل
فيه الحوادث ، وترصد حركة التطور ، وتصور جوانب البيئة المختلفة ، ويعتق فيه
بالحياة اليومية في مضطربها الساذج ، وتقدم فيه نماذج الخبرة والشريرة بدوافعها
الطبيعية ، وباقتصاد لا يخرجها عن ثوب البشرية . ولأنك في أن هذا كله كان
يدفع بالشكل الروائي إلى الصورة الواقعية ، مما يمد عاملا حاسما في تقبل الأدب
الروائي أولا والبيئة ثانياً لطرح الرواية الخيالية ، والإقرار للرواية الواقعية بأنها
عمل فني رفيع ، وأن الاهتمام بالفارج البسيط وملاحظة الحركة الضئيلة ورصدها
وتعليقها لا يمد عملا هينا .

الفصل الثالث

الحركة الواقعية الأولى

أو: مذهب الحقائق

١ - المدرسة الحديثة والبحث عن نظرية

قبل معارك القلق المجلد في الفكر والفن والدين والسياسة ، لم تكن البيئة المصرية على استعداد لتقبل « الواقعية » كنهج فكري تفلب عليه النزعة العلمية والموضوعية ، لطبيعتها المحافظة وراثتها التقافى المتمكن من عقول السيطرين على التعليم ، وأوضاعها الاجتماعية الطبقية ، ونظمها الحزبية ، التي كرسست في مجموعها الأوضاع الطبقية ، ولهذا كان مصطفى كامل بنزعته العاطفية الشاعرية للشرقة أحق تأثيرا في وجدان الأمة من لطفى السيد بنزعته العقلية التحليلية ، ولأسباب عديدة معروفة هبت الأمة سنة ١٩١٩ تبر عن رفضها لليأس والحزيمة وإصرارها على استمرار المسيرة الرامية . وقد اعتمدت هذه الثورة على مجموع الأمة ، وامتدت للمقاومة إلى أعماق الريف وأقاصى الصعيد ، وشارك فيها الفلاحون والحرفيون والنساء . فتألق فيها طالب الأزهر - الرينى غالبا ، والفقير دائما - ولم يغفل بصوته وقلبه ودمه ، وثار العمال في زفتى ، وتعدوا الامبراطورية في قمة سلطانها ، وانتهى ذلك إلى الاعتراف - نفسيا - بأنظمة بطلا جديدا ظهر على مسرح الأحداث ، وهو الشعب المصرى في قاعدته المريضة .

ولقد قام ظهور هذا البطل في غمار الثورة بدور المحرك الأساسي والمباشر في الدعوة إلى تأسيس أدب جديد ، أدب يجمع بين مقاييس العصر الثنية والوفاء للنزعة الوطنية ؛ أدب واقعي .

ولعلنا لم نتفل الإشارة إلى محاولة مبكرة قام بها لطفي جعة ، حين دعا إلى رفض العزلة والتخيل واعتناق للملاحظة ومعايشة التجربة ، وذلك في تلك المقدمة السخية التي أثبتتها في صدر روايته «في وادي الموم» إذ يقسم فن الروايات إلى قسمين : مايسموه (رومانتيك) ، وما يسمونه (رياستيك) ، أي روايات حقيقية . وهو فيا نعم صاحب أول تعريف لكلمة Realism ، وقد حاول أن يتخيل أسلوب ومنهج كاتب الرواية حيال كل من القسمين . ونعود إلى المقدمة لأهميتها ، فهي شهادة على البيئة الأدبية بمقدار ما هي دعوة إلى منهج جديد . يقول : منذ أربعة شهور جلست في غرفتي أمام منضدة الكتابة وأردت أن أكتب قصة ، قلت : ماذا أكتب ؟ إني لأرغب أن أقص قصة غرام طاهرة وحب نقي وقلوب طيبة ووعود وزواج ، هذه الأشياء ليست موجودة إلا في خيال اللؤلئين ... إن دماغى مملوء بالأراء والتقصص ، ولكن كل مايجهرى هو الانتناء . أى قصة أنتقى ؟ وأى فكر أختار ؟ كثيرا ماقرأت وكتبت قصصا أبطالها رجال ذوو همة وشجاعة وكرم وصداقة ، وفتياتها جيلات ذوات عفة وظهر وقاء . ولكن أى رجل الآن شجاع كريم صادق الوعد ، وأى امرأة عفيفة صبية حافظة للمهد ؟ أن الأوان لأن نترك الخيال جانبا .. إذا فنكتب قصة عن الناس الذين حولنا ... الذين نعيش بينهم ، ويعيشون بيننا . نعم إني أعلم أننى بذلك أحرك اللاء الرأكد الآسن ، وأفضح معايب الهيئة الاجتماعية ، ولكن أرى أن تصوير البشر كما هم أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن

يكونوا . إن جمهور القراء يطلب قصة عن أميرة فتاة جميلة غنية تنح في ورطة فينجيها من اللوث شاب جميل فقير شجاع فيتزوجها ! ولكن أنا لأطلب ذلك ، أنا أطلب أن أنزل بالقراء إلى ميدان الحياة الواسع ، أرغب أن أنزل بهم إلى ملعب الحياة الذي يمثلون فيه أدوارهم وهم لا يحسون ، أرغب أن أصور لهم صورة يرون فيها معانيهم فيصلحونها ، ولا أرغب أن أعشهم بتصوير الناس صورة جميلة ولكنها غارقة للواقع .

تلك دعوة إلى الواقعية صريحة ، وهي أول دعوة صريحة تنحى على اليشعة الأدبية عملائها نفيول العامة الماربة المخررة بتتبع الأميرة الجميلة وتعميق الالتصار — في انخيلال — لتتغير الشجاع الوسيم . وتعتبر هذه المقدمة عن مقاومة الموجة الصاعدة بالارتباط بالواقع . لكنه الواقع — ولأول مرة في تاريخ أدبنا الروائي — المذهبي ، أو « الواقعية » ، إذ يلقته من هذا الواقع على التحديد: الناس البسطاء الذين نعيش بينهم ، كما أنه لا يرى الهيئة الاجتماعية إلا ماء راكنا آسنا ، وتصويرها يعني عنده كشف معانيها بنية إصلاحها . ويمتد على هذه المقدمة الهامة بطرح سؤال عن مدى مسؤولية المرأة عن خطيئتها ، ولعله في ذلك يحاول إيجاد وصلة بين موضوع المقدمة وروايتها ، ويأخذ على الناس إلصاقهم التهمة بالمرأة وحدها . ثم يلخص رواية البحث ويستنتج منها إجابة تولتوى عن السؤال ، ويراه قد جعل المرأة مسئولة مسؤولية المشارك للجمتمع فيما يدفعها إليه ، ويتخذ لطنى جمعة لنفسه موقفا خاصا غائلا ، إذ يحمل التبعة كاملة على الرجل ، لأنه الأقدّر ولأنه المشرع والمتحكم ، فهو الجاني الحقيقي وإن ظهر عادة في صورة الجنى عليه ، وهكذا منبتج من روايته يرهانا على « دعواه » .

وتأتى رواية « عذراء دنشواى » بعد « فى وادى الموسم » ببضعة أعوام ، فلا

تمكس مقدمتها مثل هذا الوعي القى أظهره لطفى جمعة؛ إذ ينصب اهتمام كاتبها على صعوبة الموضوع لوجهه السياسى، لكنه يذكر أن قضاة الحادث — حادث دنشواى — حركت نفسه « لوضع رواية تكون تاريخاً لهذه الحادثة » ، ويدافع عن كتابة الحـسـوار بالعامية قائلاً: إنه تمعد وضعه باللغة العامية الريفية لتكون أوقع فى النفس ، وعبرة (طبق الأصل) لمحاذرة سكان القرى . وفيما عدا التزام الصدق الساذج أو المباشر لوقائع الحادث ودفاعه عن استعمال اللغة على ماهى عليه عند الناس ، لا نجد خلافاً لطفى جمعة فى وضوحها ، لكنها قد تكون مسئولة عن اللوقف النقدى القى وقته والمولى من المجتمع وإظهار معاييه ، وما تبعه من موقف مشابه لحافظ إبراهيم . وضع الرأى فى صورة الشك إذ لا يقوم على هذه الصلة دليل ، وإن كان لطفى جمعة ليس ممن يجهل مكانه إذا كتب ، ولا بد أن يكون قد تنهى خبره — إن لم تكن روايته قوت — إلى هذا أو ذاك من الكتاب . ولكن دعوته — على أى حال — لم تخلق وعياً بالذهب ، بل الأكثر من ذلك أنه عاد إلى البحث من العبارة الرائقة والتهويم الشعرى اليائس فى « ليالى الروح الحائرة » التى صدرت سنة ١٩١٢ ، ولم يبق بعد مقدمته فى ميدان الدعوة إلى الواقعية غير فرح أنطون وصديقه قولا حداد ، إذ راح الأول يدرس — على حمد تيمير لويس شيخو اليسوعى — تأليف الكتبة للتطرفين فى آرائهم الدينية والشيعية من فرنسوين وروسين وجرمانين كرينان وكارل ماركس وثولستوى ونيقشه ، فشتت أفكارهم فى دماغه فصار يحاربهم فى كتابته^(١) ، وعلى الرغم من شهرة فرح أنطون كمقدم للفكر التربى فإنه لم يكن يلتزم منهجاً ببعينه، فقد ترجم للأضداد فى الفكر والانجاء للنمى^(٢) . أما قول حداد فإن الصحافة غلبته على أمره،

(١) لويس شيخو اليسوعى : تاريخ الآداب الغربية ص ١٢

(٢) عن نشاطه فى الترجمة انظر: القصص فى الأدب العربى الحديث ص ٢٣ وما بعدها.

وإن كان قد ألف كتاباً عن (علم الاجتماع) وآخر عن (هندسة الكون بحسب ناموس النسبية) . وثالث الثلاثة : شيل شميل ، وهو متقدم عليهم زماناً لكنه لم يهتم بالدراسات الأدبية بل نقد الشعر ورفضه لأنه يقوم على الخيال ويبعد عن الحقيقة، واتجه جهده كله إلى عرض نظرية التطور التي ألف عنها كتاب « فلسفة النشوء والارتقاء » سنة ١٩١٠ . إذا كانت هذه الأفكار قد مهدت للواقعية في الغرب فإنه من الجائز أن تكون عاملاً مساعداً لظهورها في مصر ، ونشك في ذلك شكاً كبيراً ، لأن هذا الرعيل فضلاً عن غربته عن البيئة ، لم يكن في أدباء العصر سعدودين بحيث يؤثر بفكره من خلال إرضاء البيئة بالصورة أو الأسلوب المرضي عندها ، هذا فضلاً عن أن علاقتهم بمصر كانت قلقة متقطعة ، فهم من مواليد لبنان ، وربما قضوا فيه صدر صباهم ، ثم كانت حياتهم بمثل ذلك مقسمة بين مصر والمهجر الأمريكي . وهذا التنقل لاشك يبعد بهم عن الإدراك الحسن للبيئة ويحد من تأثيرهم من ثم فيها ، بالإضافة إلى أن البيئة نفسها لم تكن على استعداد لتقبل طقائهم الفكرية ونهجهم العلمي الحاد .

وقد قامت هذه الجهود المبذولة في سبيل رواية واقعية ، أو حقيقية ، بدور الخمار ، تصنع تأثيرها الهادئ ، إلى أن تصادف تربة صالحة فتنبسط على أوسع نطاق . وقد شارك التطور السياسي والثقافي الذي شهدته مصر في العقد الثاني من هذا القرن في تأكيد وجود الطبقة المتوسطة ، فالجمعية التشريعية والجامعة الأهلية من أمم معاً للرحلة ، والتثقف الحديث أصبح يحاول مباشرة التأثير في المجتمع ، ولم يعد يلتصق فتح الأبواب بيد أمير أو وزير ، وفتحى زغلول ليس مثلاً نادراً في هذا الباب ، وقد ترجم كتابي روح الاجتماع وسر تطور الأمم وهما لجوستاف لايون ، وقد استعملت كلمة (تطور) لأول مرة في العربية مقابل كلمة Evolution وردد

ميكمل في روايته آراء سينسر في التريسة . وحادث الحرب فازداد الضغط مما يشير إلى ضرورة الانفجار أو الانسحاق ، وكانت الحرب بقسوتها ذات وجه إيجابي في إحياء الشخصية المصرية ، إذ نشطت الصناعة المحلية ، لغطى احتياجات الاستهلاك المحلي بعد انقطاع السفن التجارية ، وكذلك نشط رأس المال الوطني في مجال الاستثمار ليملاً فراغ من رحل من أبناء الدول المحاربة ، كما سقط على الفور ذلك السياج الذي تخزه السوس ، أى الارتباط بدولة الخلافة ، إذ سقطت بين عشية وضحاها لا تملك عن نفسها دفاعاً ، وسقط معها قناع الوهم والتعاضد الكاذب في قوس المتصرين من أبنائها .

وخير من يصور لنا مرحلة التأهب للثورة وميلاد الشخصية المصرية ، وكيف أثر إيجابياً في ميلاد قصة مصرية هو محمود تيمور الذي يقر أن « نصيب الأدب من ذلك الصراع الفكري أن اتجه الناشئة من المتأدين إلى الاستجابة لتلك الدعوة التجديدية ، التي تنادى بخلق أدب مصرى يعبر عن مشاعر مصرية وخصائص مصرية ، في إطار قصصى على الأسس الفنية التي استقرت تجاربها في أدب الغرب . ولما اتقدت ثورة مصر الوطنية سنة ١٩١٩ وتجملى الطابع المصرى متألقاً في مختلف مناحى الحياة ، شرع أدب القصة الفنية الحديثة يستجيب لذلك الطابع ، فيتناول بالوصف والتصوير والتحليل تلك الشخصيات الشعبية الأصلية التي صنعت الثورة وظهرت بظهورها واستمدت منها وجودها واستردت بها اعتبارها ، فكما كانت تلك الشخصيات الوطنية من مجموع الأمة هي مصدر السلطات في التشريع ، كانت هي أيضاً مصدر السلطات فيما يتناول الأدب القصصى من موضوعات وصور ، ولهذا اتسم الأدب القصصى في تلك الفترة بالصيغة المحلية الواضحة المفرقة في الوضوح . فكان القصص أحرص ما يكون على تلك الصيغة التي تبرز أظهر السمات والمعالن في المجتمع

المصرى . متلصا كل ما يعينه على بلوغ تلك الناية ، من نحو اختيار الأسماء المصرية الثامنة والأماكن المصرية المتعارفة ، وما يدور في الحياة المصرية من طرائف العادات والتقاليد والأوضاع^(١) . . . حتى أغانتنا الشعبية غلبت عليها هذه الصبغة ، ورأينا أنفسنا نتبعه نحو الواقع ، فأصبحنا عمليين بهد أن كنا شعراء خياليين ، وشاع المسرح الحلى وبخاصة الهزلى منه ، وانتشر الاقتباس وبدأ الابتكار ، على حين نضاءت الترجمة . في هذا الجو كتب محمد تيمور أقاصيصه : « مآثر الميون » وقد نحنا فيها نحو للذهب الواقع ، وصور فيها مناظر مختلفة من يثنتا المصرية وأشخاصها^(٢) . . . ومن الناحية الاجتماعية تحقق انقلاب قاسم أمين ، الذى قدر له عشرات السنين يتم فى أعوام لا تتجاوز عدداً صاعيد^(٣) .

ونسلت الدعوة إلى التزام الواقع إلى مختلف مجالات النشاط الفكرى ، حتى نادى بها « العقاد » فى نظرته إلى الشعر ، فرفض الإحالة وهى عنده فساد المعنى وهى ضرورية ، فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مفزاه^(٤) . وبمقتضى لويس شيخو اليسوى وجها آخر للصورة فيشير إلى كثرة الروايات للترجمة ، لكنها لا تروقه بمقياسه الخالص ، فها يترجم من الروايات « القليلة الجدوى الشائنة للأدب » ، كما يعلن ظهور حركة النقد ممثلة فى العقاد وزكى مبارك وأبى شادى وحسن صالح والجدوى والأب أنستاس الكرملى وقسطاكي

(١) الآداب البروتية : من حديث له ، سبتمبر سنة ١٩٩٠ .

(٢) شفاء الروح ص ١٤ .

(٣) السابق ص ١٤ .

(٤) الديوان ج ٢ ص ٥٤ .

الحمى .. ولا يفوته أن يرصد ظاهرة اجتماعية أدبية ترتبت على موقف المرأة من الثورة، فقد اتسع فن الكتابة بين الأوانس ووبات الخلدور ، وخرجن للمحااضرة وأسرعن للنشر . ويجمع إلى ذلك بعض ما لا يروقه في تطبيقه على الفترة (١٩٠٨ - ١٩٢٦) ، وهي الفترة التي شهدت النشاط للتهب لدعاة المصرية المصرية ، فيقول : وأول آفة على لغتنا الإكثار من الدخيل ولا سيما إذا لم يكن صورة يأنس بها اللسان العربي . . . وكذلك التماير الأجنبية . . . كذلك اللهجات العامية أخذت تمطر على اللغة البليغة فتستخ صورتها البنية . . . وأخذ غيرهم يتصرفون أيضا بالبحور الشعرية تصرفا زائداً تزع عنها روتها ومسحة جمالها^(١).

ولا يمتينا موقف اليسوعي من التجديد أو حكمه عليه ، إذ موقفه محافظ بالضرورة ، ولكن يمتينا رصده لنماحي التجديد ومجالاته ، وهي شاملة لمضمون الأدب وصورته ، ولعله في تلميحته إلى اللغة العامية ومزاجيتها للفصحى يشير إلى المسرح الهزلي الذي بدأ إبان الحرب ، وازدهر في ظل أزمتها وما تخلف في النفس من مشاعر التمزق والهروب، فقد اتخذ هذا المسرح العامية لغة له، وهو محقق في ذلك إلى حد كبير . ونحن نصرف مثل هذه العبارة إلى المسرح على الخصوص؛ لأن العامية كانت قد تسلت إلى الرواية منذ « عنراء دنشواي » ثم « زينب » أي قبل الحرب بسنوات ، وكانت نتيجة وهي في ذاتي أكثر منها وليدة تطور اجتماعي أو أزمة هارضة . وعبارة اليسوعي دعوة إلى مؤرخي حركة التجديد الشعري - وبخاصة في مجال الشكل - قد ربط بين أزمة الحرب ومحاوله الخروج على الأوزان التقليدية .

(١) لويس شيخو اليسوعي : تاريخ الآداب العربية ص ٩٣ ، ٩٤ .

ويسطى تيمور القصة اهتماما خاصا ، لأنه ألقى بالثقن القصصى بالذات :
وهناك فى ركن خاص ثلاث ندوة من شباب المصر فى طليعتهم أحمد خيرى سعيد
ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزى وإبراهيم المصرى وزكى طليعات وحسن محمود
ويحيى حتى ومحمود عزى ومحمود تيمور ، وكان الشغل الشاغل لهذه الندوة أن توجد
القصة المصرية فى الأدب الحديث . . . فأصدر أحمد خيرى سعيد مجلة « النبع »
لسان حال تلك الدعوة الأدبية ، التى كانت وقتئذ شائعة تأهت فى أفق بكسو الضباب (١).
هذه هى مصر إذا فى أعقاب الحرب ، تخرج منها الجسد بما استنزفت تلك
الحرب من دماء أبنائها ومن تسخير مواردها فى خدمة الدولة المحتلة ، ولكنها
برغم ذلك قوية الروح ، تستجمع قدراتها البهترة وتقا هبلى كى تقضى وجودها
المستقل فى مجالات السياسة والاقتصاد والفكر والثقافة . لا يوفقها عن ذلك تلك
الجراح الميتة التى أصيبت بها من الحرب أو من قبل الحرب ، كما لا يوفقها عن ذلك
تلك العقبة النفسية للفسدة للروية ، للضلالة فى الحكم ، للثيرة حتما فى حالى القبول
أو الرفض ، ونمى بها تجربة مصر مع الغرب ، وهى تجربة ذات وجهين ، أطل
منهما الوجه الكالح أولا ممثلا فى الحملة الفرنسية المناقضة لكل موااضات البيئة
وعقائدها ، ولقد تكرر إطلال هذا الوجه الكالح تحت أقمعة شتى بين
فرنسية وإنجليزية .

التجربة الثرية شديدة المرارة ، أو هى بدأت بالمرارة ، وما جاء من أنواع
التضرر وعوامل التقدم جاء متأخرا ، وجادى ضباب الشك وسوء الفن وتوقع
الخيبة . وقد تحرك جيل الإصلاح الأول لتتوفيق بين حضارة غاربة وحضارة
مقبلة مزدهرة ، ولكن الجيل الذى دنا إلى محاربة الاستعمار سنة ١٩١٩ وأعلن

(١) دراسات فى القصة والمسرح ٥٣ ص.

اهتزازه بالشغصية للمصرية ، ورفع شعار المصرية سبيلا للحياة وأسلوبا في التفكير
والفن ، هذا الجيل نفسه هو الذى رفض محاولات التلقين ، وأعلن أن منهجه
الحضارى فى مجال الفن مناقض بالضرورة لمناهج السلف من حيث الغاية والأسلوب ،
وأنه بسبب من ذلك يفتح نوافذه على الغرب يستلمه ويستهديه ، متمكنا بعمق
من التفرقة بين الغرب الذى يمثلته دزرائيلى وكرومر وجورست وأشباههم ، والغرب
الذى يمثلته دكنز وثاكرى وبزالك وموباسان وبرناردشو وغيرهم .

ومن طريق التناقضات أن فضع حيال هذه الصورة الناصعة لمصر فى أعقاب
الحرب الأولى ، صورة أخرى للدولة الغالبة المنتصرة التى خرجت من الحرب
شائعة مزهوة ، كاتبدو فى أدها ، سنجدا للصورة كاملة عند « ج . م . فريرز »
الذى يقول عن الفترة ذاتها بالنسبة لأوروبا بعامه وإنجلترا بخاصة : « يستطيع
للره أن يفكر فى العشرينيات (من هذا القرن) كفترة كان الشعب البريطانى
فى أثنائها يفتق من صدمة الحرب العالمية الأولى ، ويأمل - وهو يائس -
أن ترجع الأمور إلى حالتها الطبيعية كما كانت قبلا من راحة مادية وأخلاقية .
وقد سدرمزمستر بولدوين ، الذى أصبح رئيس وزراء فى منتصف هذه
الفترة ، رمز يبايونه إلى مظهر الفلاح القمح فى كراهيته للخارج ، وموقفه تجاه
العمل ، ودعوته إلى موظف قديم طيب ، ومدحه روايات مارى ويب التى
تعكس الملامح الإقليمية وإن تكن أقل نضجا من الناحية الفنية ، ورغبته التومية
العميقة فى أن يعود إلى الأسس القديمة ، ولكن كان من المستحيل أن يعود
التفكير ؛ لأن الحرب كانت قد تركت ندبة عميقة فى التفكير بالنسبة للجندي
الحارب مثل ساسونز وجريفرز ، بينما بدت السياسة والمشاكل الإيرلندية ،
ومشاكل قصر فرساي والاضطراب العام ، والجليل الذى ظف فى نهاية هذه

الفترة ، بدت بالنسبة للثقفين في صورة ضارية لا أمل منها ، فبحنواء مجالات أخرى لإشباع متع الحياة الخاصة ، وعلى المستوى الشعبي أدى إلى اعتبار اللذة غاية الحياة ... وشاع التشاؤم في المسرحيات ... وأصبح الغزو حول (الحرية) يمتد في الأكثر حرية السلوك الجنسي ... ولقد سخر من ثقافة الشباب هذا الكاتب وقدمهم لويس في رواجه « قروء الله » وفي مقالاته الحبيوية عن مصير الشباب التي رأى خلقها دلائل عدم النضج ، وأنها تشجع الاهتمامات الساذجة ، من أجل غايات ذاتية ... ولقد وصفت الحرب الكبرى في روايات ومسرحيات العشرينيات كمزور لتصرفات الشباب النير الأخلاقية والمصيبة ، ولقد كان عذراً مقنعاً جداً^(١) . وتؤكد أننا أبعد ما نكون عن تجاهل الظروف القاسية التي دفعت بالشباب والشعب البريطانى إلى طريق التخفف من تقاليده وأخلاقياته الصارمة ، وكذلك لانصد للتأثر على إطلاقها مع اختلاف نوعية الضغوط ، ولكننا نشير إلى ما يدل عليه التطور العام ، أو رد الفعل الذى أعقب الحرب ، وقد اكتوى بها الشعبان كل بطريقة تلائم دوره في المعركة الضارية التي استمرت أربعة أعوام .

ولا نشك في أن الطليعة للثقفة من دعاة المصرية والمصرية كانوا يتابعون أخبار الدول الأوروبية من صحافتها ، وأنهم مع ذلك جرحوا جانباً هذا الميث الذى استشرى عقب الحرب ، وبخسوا عن الأصلاء وراموا تقاليدهم والامتياز عليهم ، بعدم الخضوع كلياً لهم .

وقبل أن نمضى في استخلاص حدود الدعوة إلى الواقعية وسماتها الخاصة

The Modern Writer and his World, P: 113, 114.

(١)

عقب الحرب ، تعود إلى تلك الفقرة التي روى فيها محمود تيمور ظروف ميلاد الدعوة إلى أدب عصرى ذى طابع مصرى خالص ، فلا نراه يشير إلى الواقعية المذهبية إشارة صريحة ، ويظهر أنه يتحدث عن ميلاد القصة الفنية بصفة عامة واقعية كانت أم غير واقعية . ولكن نظرة مدققة ستدل على أن هذا الجيل الذى دعا إلى أدب عصرى مصرى ، يمثل فى الوقت نفسه الدعوة الأولى إلى واقعية صريحة . وهذا الاستنتاج يأتى من اتجاهين ؛ فالقصة الفنية ترتبط — بالدرجة الأولى — بالواقعية ، دون أن يترتب على ذلك بالطبع أن تكون كل قصة فنية معدودة فى الواقعية ، وتيمور نفسه فى مكان آخر ، يربط بين الفنية والواقعية (فن القصص ص ٤٤) ، وإلقاء نظرة سريعة على تاريخ الرواية الإنجليزية ستكشف لنا عن مثل هذا الارتباط مثلاً فى الحركة الواقعية الأولى التى بدأها ريتشارد سون فى روايته « هاميسلا » وفيلدينج فى « توم جونز » ودانيال ديفو فى « روبنسون كروزو » ، تلك هى الروايات الأولى التى أعلنت ميلاد الرواية الفنية الواقعية بالمعنى العام — لا المذهبي — فى تصويرها للحياة اليومية ، واحتفاءها بالتفاصيل الدقيقة ، واختيارها الشخصيات من عامة الناس ، وتجنبها منطق المفارقة وإحلال التصوير والتحليل مكانه^(١) .

وإذا عبر تيمور عن ميلاد الرواية الفنية بأنه كان استجابة لتواعد فنية يحرصها فى الاهتمام بالوصف والتصوير والتحليل واختيار شخصيات شعبية أصيلة من تلك التى صنعت الثورة وظهرت بظهورها ، وأسست منها وجودها

(١) انظر فى تفاصيل ذلك الفصول الثلاثة عن الروايات الثلاث المذكورة من :
The Rise of the Novel . وانظر أيضاً القسم الاول لهذه الدراسة .

واستردت بها اعتبارها ، ويحدد جهد الرواى بإبراز الصبغة الحلية « التى تبرز أظهر السمات والمعالج فى المجتمع المصرى » فإن تيمور بذلك يصور جواً إن لم يكن هو الواقعية فى أخص دعواتها وأسسها فإنه ليس منها بعيد . و تيمور نفسه — فى مكان آخر — يقرر أن الحركة كانت تنعجه نحو الواقع ، وأنهم أصبحوا عمالين بمد أن كانوا شعراء خياليين « وفى هذا الجو كتب محمد تيمور أفاصيصة : ما تراه العيون ، وقد نحا فيها نحو للذهب الواقى ^(١) .

أما الاتجاه الآخر الذى نمتد عليه فى استنتاج الترابط بين الفنية والواقعية فى سنوات الميلاء بالنسبة لقصة بعامة ، فستمد من أسماء الروائيين الذين اختارهم هؤلاء الرواد كمثل عليها لهم ، أو صاروا محل إعجابهم . يذكر محمود تيمور أن أحمه قد هداه إلى حديث عيسى بن هشام وزينب ، ويذكر أنه حين قرأهما وجد فيها لونا يختلف عن اللون الرمزي الرومانسى الذى كان غارقا فيه ، لونا واقعيا يهبط بالقلوب من سماء الخيال المليها حيث يعيش الناس كاللائكة فوق الضباب ، إلى الأرض التى نحا عليها حيث نرى الناس بشرا مثلنا على فطرتهم التى خلقوا عليها ^(٢) . فهو يمنح نحو الواقعية فى الاختيار فى حدود النتاج الحلى . أما حين فتح له نافذة الأدب العالمى قصد « امتلح لى شقيق غير مرة موباسان الكاتب الأقصوى الفرنسى ، فبدأت أطالعه وما كنت أفرا له مجموعة حتى فتنت به ، ثم اقتلت بمد ذلك إلى القصص الروسى وقرأت لتشيفروف وتورجيف ومن ماثلها ^(٣) » .

(١) شفاء الروح ص ١٤ .

(٢) السابق ص ١٦ .

(٣) السابق ص ١٢ .

ويبقى يحى حتى نظرة أكثر تدقيقاً وشمولاً في تتبعه لتأثيرات أعضاء
 للدرسة الحديثة ، فهم عنده قد مروا في مرحلتين « الأولى : مرحلة اتصال ذهني
 بالأدب الفرنسى والإنجليزى ، ثم انتقلوا منها إلى مرحلة أخرى يسميها مرحلة
 الفناء الروحى ، التى حركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بجمرة
 الشباب ، وانتقلوا إلى هذه المرحلة الثانية حينما قرأوا الأدب الروسى : « فهذا أدب
 يتحدث بجمرة وانفعال شديد عن الاعتراف والنزعة إلى التطهير والبراءة ،
 واليأس على مآسى الحياة ، والإيمان بالقدر والثورة عليه في وقت واحد يحدتهم
 عن الصلاة والترانيل وعن الخمر والبغاء والجريمة والقاب والقديسين والشياطين ،
 الشيطان نفسه بطل ... الفلاح الساذج بطل . . . والتلميذ الفقير الجائع بطل ..
 بل دهشوا حين رأوا هذا الأدب — إلى جانب حفاوة بدراسة النفس البشرية
 وللشاكل الاجتماعية — ليس بأقل حفاوة في وصف الطبيعة ومشاهدها والتعنى
 بجمالها . كل هذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى للتهب بالعاطفة المحروم
 من الحب . تلك لا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب
 الروسى الفضل الأكبر في إنتاج أعضاء للدرسة الحديثة ، وتكون القصة
 بذلك قد مرت من التأثير بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثير بالأدب
 الروسى على يد هذه للدرسة الحديثة (١) » .

وجدير بالتأمل ما يلاحظ على يحيى حتى نفسه في « اعترافه » بخط
 تأثيره بالرواية الأوربية . فهذا الخط يسير في اتجاه مماكس لطريق السير العام
 لفن القصص عند رواد للدرسة الحديثة — وهو أحدم — إذ يذكر أنه في مطلع
 شبابه وجد غذاءه الروحى في الأدب الروسى ، ثم انتقل عنه إلى الأدب الإنجليزى

(١) فجر القصة المصرية من ٨٠ — ٨١ — ٨٢ .

« حيث يسلو في خلق الفكر على العاطفة » ثم يميل عنه إلى الأدب الفرنسي « حيث وجدت انزاعاً عموداً بين العقل والروح » ومن ثم تعرف على بلزاك و بول فاليري ومن قبله موباسان « وعاشرت أناطول فرانس زمناً طويلاً »^(١) ولا يعني كثيراً تحليل هذا التضاد بين الجماعة وفرد منها، ومحاولة التوفيق ممكنة على أى حال إذا اعتبرنا الخبرة للدرسية بالأدب الإنجليزي أو الفرنسي مجرد بداية لا تنهض إلى مستوى الاتجاه أو التأثير العميق . ويعني هنا هذه الأعلام التي تداولت الجماعة أسماها ، وهم قسمة غير متكافئة للواقعية فيها النصيب الأوفى ، وتنهض الرومانسية إلى جانب الرمزية ، ولا يخطئ النظر بقايا من الكلاسيكية . وهذا التجاور للاتجاهات المتضاربة ، التي لا يرقى إلى درجة التجاذب ، هو ما عبر عنه يحيى حتى بقوله : « إننا كنا في أغلب الأمر هواة » ، ومع الهواية الاجتهاد الشخصي والاستسلام للمصادقة في الاعتداء إلى القدوة الأثيرة بين كتاب الغرب .

وقد حرصنا على القول بأن الحركة الأدبية عندنا كانت تسيرها الاجتهادات الشخصية والوعي الفردي أكثر مما يدفعها الوعي الجماعي والاستناد إلى خط فلسفي أو موقف فكري في مستوى العقيدة ، وقد سبق أن علمنا لعدم إثمار دهوة محمد لطفي جمعة إلى الواقعية بهذا التحليل ، وهو عدم استناد حركته إلى وعي عام من المجتمع أو البيئة الفكرية . ونمثل بذلك هنا لهذه الاتجاهات المختلطة إلى درجة التنافر التي تعلق بها جيل الرواد . إنه جيل الفتح ، يفتح كل ما يصادفه من أبواب المعرفة الإنسانية في مجال النص ، دون أن يتوقف كثيراً عند قيمة وراء هذا الباب أو مدى توافقه مع ضرورات البيئة ، يدفعه إلى هذا

(١) من حوار معه : الآداب الليبرالية يوليو سنة ١٩٦٠ .

الموقف وبمينه عليه تلك الدهشة الناتجة من موقف « التجربة الأولى » لهذا الجيل
حيال الفن الروائي كشكل جديد من أشكال الأدب مثير للدهشة . كان
هذا الجيل في تكامله موسوعيا حيال البحث عن الرواية الجيدة . ولا نفي
بذلك أنه لم يكن وراءه دافع نفسى أو فكرى يجمسه يميز بين اتجاه واتجاه
مخالف ، أو بين مضمون إيجابى وآخر سلبى مثلاً ، وإنما نفي أنه في تشوقه قد
رفض المذهب ، وأقبل على كل ما جادت به إمكانياته ، وحاول أن يجد بين
هذا الخليط نفسه وصيغة أمته العامة .

وهناك صعوبة لا يمكن إغفالها في تحديد الاتجاهات الدقيقة لتلك المرحلة
المختلطة ، تنجم هذه الصعوبة من ندرة حديث هؤلاء الرواد عن النظريات ، فقد
كانوا - على ما عرفنا - لا يهتمون بالحركات النقدية في الخارج ، ولم نواكب
نهضتهم الفنية الجديدة نهضة أخرى نقدية من الداخل . وإذا كتب بعضهم مقدمة
لروايتهم أو لجموعة قصص قصيرة غلبه الحياء عن الكلام حول ماهية الفن ،
أو موقفه من أساليب التعبير ، أو منابع فنه القصصى .

ولكننا سنمطر أيضاً على إشارات دالة - وإن كانت سريعة - بمنينامنها
أنها صريحة في الإعلان عن منهج فريق من هذا الجيل الأول . من ذلك تلك
المقارنة للوجزة التي أجراها يحيى حق في حدود وصف الريف بين هيكل
و طاهر لاشين ، نرى « كيف تحولت القصة إلى المذهب الواقعى »^(١) .
وعن الكاتب الأخير سنجد في مقدمة مجموعته القصصية : « النقب الطائر »
دلالات متنوعة عن هذه المرحلة من الدعوة إلى الواقعية . وسأحب للخدمة هو
الدكتور حسين فوزى ، وهو من الرواد أيضاً . يقول محاولاً تعليل انصراف

(١) فجر قصة المصرية من ٩٩ .

النقاد - ولأنما - عن متابعة إنتاج لاشين في مجموعته السابقتين : « سخرية الناي » و « يحكى أن » : « فإذا كان القصصى من نوع طاهر لاشين ، أدبه صورة حية للطبقة الوسطى والدنيا ، يصاحبك إلى حى يولات ... و ... إذا كان الكاتب حريصاً على إظهار مثل هذه الصور ، قلنا معنى أهل الخلدقة بأدبه . وربما ذهب غلاة (مصر قطمة من أوروبا) إلى اعتبار هذا الأدب فضيحة يجب إخفاؤها عن عيون ضيوفنا (اقرأ أسيادنا) الأجانب ، كما تمنع الجنازات الشعبية والزحف البلدية من المرور أمام شرفات الفنادق الأنيقة . ولست أزمع بأن أدب طاهر لاشين اقتصر على تصوير نوع خاص من حياتنا ، أو أنه يقصد إلى هذا التصوير بميته ، وإنما أشفقت أن يكون هذا الأدب الواقعى - مع اتجاهه دائماً نحو الإغراق الكاريكاتورى - قد صرف أعين النقاد عن ناحيته الإنسانية ، فلم يروا فيه إلا نوعاً من الأدب المحلى يأخذ من الحياة الشعبية بمظاهرها (هـ) .

وفي مقدمة يحى حتى لمجموعة لاشين : « سخرية الناي » يراها تنطق بالتملص من النزعة الرومانسية إلى النزعة الواقعية . وكان قد سبقه الدكتور منصور فهمى ، الذى قدم المجموعة إبان ظهورها سنة ١٩٣٦ فذكر أن كثيراً من قصص « لاشين » تذكره ببعض ما كتب مكسيم جوركى ، في روحه وأسلوبه .

ما أظننا في شك الآن من ارتباط الواقعية بميلاد القصة الفنية في أدبنا ، وأن الرواد الذين شهدوا ميلاد القصة الفنية وأعلفوه ، هم أحسنهم الذين وضوا بقدر الاتجاه الواقعى في قننا القصصى وحددوا مفااله . وبصورة عامة تختلف هذا العالم عن الواقعية المذهبية كما ظهرت في الغرب ، وفي حدود

(١) من مقدمة : انتخاب الطاهر س ١٠٠ :

دعوات فلاسفتها ، فكتابنا يكتفون بإبراز الصبغة المحلية في الشخصيات
والمكان أولاً ثم في اختيار الحدث بعد ذلك ، ويمجثون إلى التصوير
والتحليل ، ويحرصون على مزيج التجربة الذاتية بالمعنى الاجتماعي ، حتى تستحيل
القصة في أيديهم إلى صورة من المجمع ، أو علامة عليه . ويمتازون
بهذا في مجال التناول الفني وأسلوبه كما يمتازون بتفضيل القصة القصيرة
على الرواية من حيث الشكل . مما سنعرض له فيما بعد بشئ
من التفصيل .

مقدمة عيسى عبيد وللهيبة

وتعتبر مقدمة عيسى عبيد لمجموعته القصصية : « إحصان هام » التي ظهرت
سنة ١٩٣١ وثيقة هامة تدل على مدى وضوح الواقعية المذهبية في أذهان بعض
الكتاب ، ومدى تقبل البيئة لهذا المفهوم في مجال الرواية . وقد أتبع عيسى عبيد
مجموعته برواية صغيرة سماها « ثريا » نشرت في العام نفسه ، وكتب لها مقدمة
أيضاً ، ولم يضيف إلى مذهبه الذي شرحه سابقاً شيئاً جديداً .

وستوقف الآن مع مقدمته الإضافية ، التي ضمها بين يدي « إحصان هام » ؟
لنرى موقفه من دعوات عصره . لا يفوته — في مقدمة المقدمة — أن يشير إلى
احتفاء البيئة المصرية بالفرن المرص — أو للرسمي — وتقديمه على الفن القصصي ،
بعكس ما تم في فرنسا — ولا يقول النسر بعامه — « فإن بلزاك وفلويد
وجونكور وزولا ودوديه كانوا يضعون الروايات القصصية للأخوذة من
صورة الحياة ، البنية على لللاحظات الدقيقة ، والتعليقات الصادقة ، والنظرات
العلمية » . مثله العليا كلها فرنسية ، واقعية طبيعية ، روائية ، وإن ذكرت في مقدمة
قصص قصيرة ، منهجها واضح له بقدر إمكانياته الخاصة ، المستمدة من بيئته :
الالتزام بالحياة في استمداد الصور ، وقيام المنتج الروائي على لللاحظة الدقيقة ،

والتحليل الصادق واحتياج الحيدة العلمية ، لا يشير إلى دوافع التشاؤم ، أو الاهتمام بالناصر المتصرف غير السوية ، ولكنه سيمود إلى إبراز قيمة الوراثة . وهو يملق تقدم المسرح على الرواية بأن الأول أكثر إثماراً من الناحيتين المادية والأدبية ، وبأنه لا يتأثر بظروف الحرب التي جعلت الحصول على الورق صعباً ، « على أن هناك عوامل أخرى ترجع إلى مزاج الكاتب المصرى ونسبته تجعلنا لا نجازف بكثير من الأمل فى ارتفاع هذا النوع عندنا بالسرعة المبتهاة ، لأن حرارة الطقس قدأتمتفى الكاتب للمصرى حاسة الخيال إلى درجة مدهشة ، فأصبح هذا الخيال ظاهراً أثره المهيء فى كل رواية مصرىة بتجنبه تصور الحياة الحقيقية^(١) ، ثم إن التقاليد الشرقية المقيدة ، قضت تقريباً على الاختلاط الجفسى ، وأضعفت من أزماته النفسانية الشديدة . فن جهة يكلا يجهل هذه الأزمات وما تحدته فى النفس البشرية من التطوير الخلقى ، فيجبر بطبيعة الحال عن تصويرها فى أشخاصه ، ومن جهة أخرى فهو لم يتدرب بعد على الملاحظة والتحليل النفسى ، وهما ملكتان تمنوان بالخبرة الشخصية الطويلة ، فإذا حاول وضع رواية لا يحسن أن يكون من عندياته ذاتية فردية لأشخاصه » ، ولا يفت انكاس ضعف التجربة والخبرة بالحياة عند الكاتب على رسم الشخصيات ، والمعجز عن منحها حياة ذاتية تتحرك بفعلها داخلياً دون أن تكون معبرة عن المؤلف ، مستمدة وجودها من علاقتها به ، وإنما يمتد أيضاً إلى الوصف ، فن جهل الكاتب بأصول الفن الحقيقى أنه لا يرضى بوصف الأشياء على ما تبدو عليه ؛ وإنما يصر على أن يخلق عليها جمالا

(١) ربما كان العكس هو الصحيح فى العلاقة بين الحرارة ونشاط الخيلة . ولعله يعنى - بشئ - من الالتواء - أن الحرارة تدفع إلى الكسل العقلى وتجبج الجهد ، مما يدفع بالكاتب والقارئ إلى إشار الفنون الرخيصة القائمة على التهويل واللبالات .

ليس فيها ، فلما منه أن صورتها الحقيقية ليست جميلة ، فيعتمد طبعاً على خياله ،
فيأتي لنا بوصف عقيم غامض وركيك ، إذا راجعناه في مخيلتنا لا يتبقى منه شيء .

ويجمل عيسى عبيد إعلاؤه للحقيقة وتعويله عليها بداية لهجوم شامل
على النزعة الخيالية ، أو كما يسميها مذهب الوجدانيات (الأيدبالسم) ، ويتمسك
بمرقلة سير الأدب المصري ، وينظر إليها على أنها عقبة صعبة الاجتياز ؛ لأن
شعبنا لا يقبل التجديد بسهولة ، ويخلط بين التومية والعصبية ، ويؤثر الهروب
على مواجهة الحقيقة .

ولكن عيسى عبيد ، بذكاء مكشوف ؛ يوصل إلى هذا للمنى بمباراة
جديرة بالتسجيل ، قد ألبسها قناز حرير اضطره إليه ظروفه الخاصة : كرافد
على مصر أولاً ، ومنثم إلى أقلية ذيفية ثانياً ، يستشعر كثيراً من الحرج حين
يهاجم الثقافة العربية التقليدية ، إنه يسجل المواقف في سبيل مذهب الحقائق جامعاً
أولها : « أن الشعب المصري محافظ أخلاق قبل كل شيء ، يعبد قيمه ويقدم
ماصنعه الآباء ، متوجهاً أن ماوضعته أجداده العرب هو الحد النهائي للكمال الإنشائي
التي التي يجب أن ترسمه باحترام وإجلال . ولما كان الشعب المصري متفانياً
أخلاقياً يعتقد في طهارة أخلاقه وبمناة تقاليد الموروث القلدة ، فستؤله الحقيقة
للرة الجافة القاسية ، ويهب في وجه من يتصدى إلى تصويرها محتجا مستنكراً ؛
محاولاً تكذيبها ليستبقى أحلامه الهذينة » . إلا أنه يضيق باللفة الناعمة ، فيلن
في إصرار أن المستقبل في صالح مذهب الحقائق أساس أدب النقد ، وأن « الثورة
للتظرة في العالم الأدبي المصري للمصري ستري إلى القضاء على الأدب القديم
الجامد للتشابه البقيل » . ولكن حملته على التأثر بالأدب العربي القديم باسم
العصرية المصرية لا تحول بينه وبين وضوح الرؤية وكالمها ، « فهناك نوع آخر

من الأدب غير مستقل ولا موسوم بطابع شخصيتنا لتأثره بنفوذ الأدب الأجنبي ، الذى اضطررنا إلى درسه لتعلم منه أسرار الفن الصحيح الراقى ، ونأخذ عنه قواعد وقوانينه وأسلوبه . « ويشاركه أخوه شعاعه عبيد فى التنديد بظهور الأثر الفكرى لكتاب الغرب فى روايات المعاصرين . وبمثل ذلك عنده فى انتماءهم اليدى باستخراجهم من كل حادثة درسا نفسيا يشرحونه ، أو نقطة علمية يستوفونها حقها^(١) ، وأن يمتدوا على حادثة غريبة عن أخلاقنا ، وقد لا تقع قط على مسرح الحياة المصرية ، وهو يرى أن ذلك قطع الصلة بين الرواية والحياة التى تعبر عنها ، وهذه الصلة هى سر الفن الحقيقى ، ومن هنا يرى أن التأثير يجب أن يتوقف عند الأصول الفنية للرواية .

ونستطيع أن نقول مطمئنين : إنه باستثناء بعض الأحكام النقدية السريعة التى تعلق هذا أو ذاك من أفراد المدرسة الحديثة بمثيله أو نموذجيه من الكتاب الغربيين ، فإن أحدا لم يحمل - فى حماسة للتجديد - من مأخذه على المجلدين تقليد كتاب الغرب تقليدا يذهب بذاتيتهم . ونترك جانبا مدى تحرر عيسى عبيد وأخيه مما رميا به الآخرين ، إذ أنهما لم يكونا يعيدان عن ذلك .

ولا تنف البينة - بنزوعها إلى الخيال ، وسريان روح المحافظة - كماتق وحيد فى طريق انتصار مذهب الحقائق . فهناك عائقان آخران لا يفوت عيسى عبيد أن يشير إليهما . الأول : التجارب الجنسية التى تحظر البينة التعرض إليها صراحة ، وكذلك الالفاظ ذات المفزى للكشوف^(٢) ويشاركه أخوه شعاعته فى فكرته .

(١) مقدمة : درس مؤلم ، صفحة : «ب» .

(٢) احسان هاتم : صفحة «س» .

وقد رجع عيسى إلى مشكلة التعبير عن التجارب النفسية مرة أخرى في مقدمة « نريا » ، وسياق حديثه يدل على أنه هوجم وعموب ظروجه على الصور البريئة الطاهرة ، التى تبحث فى النفس الشوق إلى الفضائل . وهو يمتضى فى تمسكه بأصول الفن ؛ إذ يرى أن واجب الكاتب الفنان هو تصوير الفن من حيث مطابقتها للطبيعة ، لأن الفن يجب أن يكون مستقلا ومحررا من كل قيد ، والفن لا يكون قط فى تصوير الجلال والكمال ، بل قد يكون أحيانا كثيرة فى تصوير عيوب الطبيعة وقائص المجمع البشرى^(١) . أما المائق الثانى فيتمثل فى لغة التعبير ، وإن كانت يخلص بالمشكلة لغة الحوار ، أو ما يسمو عنه بالحوارات الثنائية ، ويذكر أنها اجهدت فكره ، لأن الفرق عظيم جدا بين اللغة التى تكتب بها واللغة التى تتكلمها ؛ « فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة بعيدة عن الفن الذى يتطلب للسحة الحقيقية والهدفة فى تصوير الألوان المحلية ، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية ، وحكنا بإخراج النوع القصصى أو للرسمى من آدابنا ، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية » . وقبل أن يدلى برأيه يذكر محاولة صديقه المأسوف عليه « محمد بك تيمور » الثورى الفنى ، الذى ارتأى بعد إيمان التفكير وجوب وضع الروايات القصصية للرسمية باللغة العامية ، ويذكر أنه لا يوافق على هذه الفكرة ، ويصفها بالتطرف والخطورة « فنحن ممن يهتمون باللغة العربية ، ولا نرغب أن يستقل الأدب المصرى عن الأدب العربى ، ولكن يكون قط للأول صفة خاصة به تميزه عن الثانى ، وتطلق له حرية التطور والرق » .

(١) عن : فجر القصة المصرية ، ص ١١٦ .

ومع هذا فإنه ليس على الدرجة التي توحى بها صفة التمصّب ، إذ يرى أن يلجأ حيال الحوار إلى لغة عربية متوسطة « خالية من التراكيب الغفوية » وقد يسمح ببعض ألفاظ عامية « حتى لا يظهر عليها شيء من الجور أو التكلف ، ونظما باللسنة المصرية والألوان المحلية ، وقد تؤدي كلمة عامية معنى لا تؤديه جملة عربية برمتها » هذا إذا كان الحوار طويلا ، أما الحوار القصير فإنه لا بأس من تأديته باللغة العامية كاملا .

هذه النظرات العامة حول الأدب العربي القديم ، وقيمه كوجه تستمد منه الحركة الأدبية الحديثة أصولها وتقاليدها ، وحول الأدب الحديث وما يتنازعه من تيارات ويعترضه من مشكلات ، ليست إلّا غرضا من أغراض هذه المقدمة المستفيضة ، إذ ضمنها رأي في الفن الروائي وطبيعته من حيث البناء والأسلوب والنهاية . وحديثه عن شكل الرواية أو التكنيك هو أوضح ما في هذه المقدمة في جانبها الفني . بعد النقدي التاريخي ، ومن الطبيعي أن نستنتج على ضوء أحكامه السابقة كثيرا من آرائه العامة في بناء الرواية ؛ فهو يقاوم النزعة الخيالية ، ويكره للبائلة والاعتماد على الحوادث العجيبة والمفاجآت المدهشة ، ولكن ذلك في مجموعه ليس حديثا في صميم بناء الرواية ، ومن ثمّ قد اتجه إليه مباشرة ، وإن جاء منشورا في ثنايا الصفحات . وهو يهتم اهتماما خاصا برواية الشخصية ، ويمكن التماس تحليل ذلك في مقدمته ذاتها ، وقد أعلن ميله الفريزي للتحليل ، وهو ما تبينه عليه « رواية الشخصية » وقد يوفق عنه غيرها من الروايات ، كرواية الحدث أو رواية العادات والتقاليد وما إلى ذلك . ولعل هذا سر ولعه بيزالك في « السكوميديا الإنسانية » ورغبته في تقليده ، بحيث يضع روايات يتبع فيها حياة أشخاص أو صفحة من حياتهم بعد أن يكون قد سبق بالكثافة عنهم .

هو إذا يعتبر اكتشاف الشخصية الروائية أساس التكنيك الروائي ، والشخصية بدورها تمثل أساسا تقوم عليه وتتفرع عنه سائر الحوادث التي تنمو بها الرواية : « فحتى وقف الكاتب على مزاج أشخاصه وطبيعتهم يمكنه بكل سهولة أن يصورهم بدون أن يضطر إلى استعمال التكلف السقيم البارد ، وليتقن له أن يقتبس من أخلاقهم حادثة روائية إنسانية محضة ، تكون نتيجة طبيعية لمزاجهم وشخصيتهم لا دخل للخيال في تكييفها » .

وهذه الفقرة تسلطنا بدورها إلى مبدأ آخر من مبادئه في بناء الرواية ، فهي تشعر بالترابط الوثيق بين الشخصية والحدث ، بحيث يكون صادرا عن طبيعة الشخصية وفي حدود عالمها الداخلي ، فليس عبثا وصفه للحدث بأنه روائي إنساني ، فهذه الإنسانية مستمدة بالضرورة من صدوره عن الشخصية صدورا طبيعيا لا تهويل فيه ، ولا اتعاض من الكاتب لعالم هذه الشخصية . وقد كانت روايات عيسى عبيد وقصصه القصيرة متساوقة مع نظراته هذه ، فهي في مجموعها قصص شخصيات ، هناك « ثريا » و « إحسان هائم » و « حكمت هائم » وغيرها . ولكن أي الجوانب يجذب انتباهه تجاه الشخصية ؟ إنه يلتقي بيالة كله إلى الجانب النفسي ، وموقفه منه موقف تحليلي ، وطريقة رسم الشخصية هذه يردد فيها رأى الواقعيين والطبيين دون زيادة أو نقصان . يقول : « فمهمة الكاتب أن يدرس أولا مزاج شخصه ، لأن له تأثيرا عظيما في تكييف عواطف الإنسان وأخلاقه ، إذ قد يكون للزواج سبب سعادة المرء أو شقائه ... ثم إن مهمة الكاتب أن يحلل عوامل وسطهم وظروف حياتهم التي ساعدت على تكوين شخصيتهم ، حتى يرينا للشاعر التي يمكنهم أن يشعروا بها ... أما غاية الرواية فيجب أن تكون التحرر عن الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص ، كما تبدو

لنا ، وجمع كية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية، بحيث تكون الرواية عبارة عن (دوسيه) يطلع فيه القارئ على تاريخ حياة إنسان أو صفحة من حياته . ويجمل بالكاتب أن يدرس فيها أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنسانى الغامض ، والتطور الأخلاقى والاجتماعى ، وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة فى نفوس الأشخاص . وهو يردد مصطلحى : « الملاحظة والتحليل النفسى » مرارا ، ويقصر عليها - تقريبا - عدة الروائى ، ويتمسك للجانب التحليلى ومجالاته فى البحث عن الدوافع الوافدة ، وطبيعة المزاج وآثار الوراثة ، وعوامل التطور وتأثيرات البيئة ، تمسكاً بلفظ منه أية قيمة للجوانب الروائية الأخرى ذات الخطر فى البناء الفنى للرواية .

وهذه الجوانب جميعاً تندرج تحت عنوان آخر هو دعوته إلى الموضوعية فى الخلق الأدبى ، وهو ما نادى به الواقعيون فى أوروبا ، فى مقابل اعتزاز الرومانسيين بذواتهم وظهورهم فى أعالمهم . وإذا كان عيسى عبيد يلزم الروائى ببعض التحفظ فى إبداء حكمه أو آرائه الشخصية ، فإن ذلك ليس معناه عنده عدم حق الكاتب فى الحكم أو إبداء الرأى : « ولكننا نقصد أن يجعل حكمه ورأيه من ثنايا ملاحظاته وتحليله » وهذا وجه آخر من دعوته إلى الموضوعية ، ونقل التجربة من الذات إلى الموضوع ، وإخراج شخص الكاتب من الرواية ، فلا ينادى « كما يفعل كتاب العهد القديم : أيها القوم ثوبوا إلى رشدكم ، أيها الناس تمسكوا بالقضائل » ، وقد يعنى ذلك عنده شيئاً آخر هو عدم فرض مفزى أخلاق أو عبرة وعظة تستقى من الرواية ، والذى يرشح هذا الظن أن روايته الوحيدة تتهى بنير خاتمة ، أو نهاية مفتوحة ، وكذلك تنتهى قصته القصيرة « إحسان هام » ، ولعله فى ذلك يمثل « أول خروج لكاتب

المصرى من عادة إنهاء قصته بخاتمة يكون فيها فصل الخطاب^(١) . وهذا المبدأ أيضا من مبادئ الواقعية والطبيعية ، إذ يكره عندهم ختام القصة بمغزى مفروض أو غير مفروض ، « فليس لم أن يظهرها وعواطفهم تجاه ما هو نافع أو ضار كما كان يفعل الرومانتيكيون ، فهم يعرضون في قصتهم التجربة الاجتماعية دون برهان أو شرح أو طابع شخصي في صورة من الصور^(٢) » . مع إيمانهم بأن الحيدة في الفن مستحيلة ، ولهذا تتجه جهودهم إلى إقرار (حيثيات) مقبولة ومقبولة ومقننة ، كتبرير الشخصية وتسويغ الموقف الإنساني وجعل الحدث في ذاته صادرا عنها بغير تسكلف أو صدام مع منطق الحياة والأحياء .

وتأتى آخر روابط هذه المقدمة بفن الرواية ممثلة في غاية الفن أو هادفته ، كما تبدو لمبى عبيد . وهو في هذه الفترة للبكرة - نسبيا - لا يشير إلى أى هدف وعظي أو مغزى أخلاقي . غاية العمل الروائي الوحيدة عنده أن يسمى إلى « تصوير الحقائق المادية المجردة » وستكون تلك صفة الأدب الباقي؛ « فآدب الفن سيقام في عرفنا على دعامة للملاحظة والتحليل النفسى الراميين إلى تصوير الحياة كما هى بلا مبالغة أو تصغير ، أى الحياة المادية المجردة ، وهو ما يسمونه مذهب الحقائق (الريالسم) » . وإذا كان عيسى عبيد لا يشير إلى غاية جالية للتعبير الأدبي إشارة صريحة فإنها متضمنة عنده في قوله : إن الجمال السامى ليس وفقا على الفن الذى يرمى إلى تجميل الطبيعة وتكميل النفوس ، فهذا الجمال السامى يمكن أن يتوافر أيضا عند من يكتفون بتصوير الحقيقة . وبعد هذا الطواف السريع والشامل في مقدمة عيسى عبيد هل نستطيع

(١) فجر القصة المصرية ص ١٠٩ .

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، ص ٣٧٠ .

على ضوء ذلك أن نكشف عن مكانه في تيار الرواية الواقعية ؟ نستطيع أن نضع بعض علامات دالة ، فقد ذكر عددا من الواقعيين ، ولكنه أيضا أضاف إليهم اسم « زولا » إلا أنه لم يتخذ هاديا ، إذ وقف جميعه له عند حدود مقاومته للنزعة الخيالية ، فضلا عن أنه بنص صراحة على إعجابه الشديد ببزرك ورغبته في تقليده في منهجه الروائي . وليست هذه الإشارة السريعة هي التي تضع كاتبنا مع الواقعيين الخالص ، فإذا كان اهتمامه برواية الشخصية يجعله بين الواقعيين والطبيين ، إذ اهتم الفريقان بالشخص ، وغلبت رواية الشخصية على تحتاجها ، فإن قوله يجعل الشخصية صورة لمجتمعها يجعله أقرب إلى الواقعية ، على حين يقربه حديثه عن أثر الوراثة والبيئة من الطبيعيين ، ولكنه يشير دائما إلى أن منهجه المرضي في بناء الرواية يقوم على الملاحظة والتحليل ، ولا يذكر التجريب بحال من الأحوال ، وهو الفرق الواضح والقاطع ، أو هو الإضافة الأكيدة التي أضافتها الطبيعية إلى أصول الفن الواقعي . ويمكن أن نقول بشيء من الاطمئنان : إن كاتبنا مع الاتجاهات الحديثة في الرواية الأوروبية والفرنسية بخاصة ، ممثلة في دعوات الواقعيين والطبيين جميعا .

وأخيرا فإننا نقرر مطلبين : أن عيسى عبيد ، في هذه المرحلة يمثل ، في المجال النظري — الامتداد الحق لما بدأه محمد لطفي جمعة ، في مقدمته المشار إليها ، لكنه كان أكثر منه وعيا بالذاهب ، وفهما لأصول الفن الروائي ، وإدراكا لطبيعة المرحلة وما يجاذبها من تيارات فكرية وفنية ، وما يعوق انطلاقتها من عقبات النفس والبيئة والثقافة . كما أنه — وقد عاصر أعضاء المدرسة الحديثة — يعتبر أكثرهم وضوح معالم وتجدد مفاهيم .

وحين نسيد النظر في مقدمة « ثريا » نجد فيها رنة حزن واضحة ، مردها إهمال

الصحافة لها ؛ لانشغالها بالأحداث السياسية اللاهثة ، وكذلك انصراف الجمهور عنها ، هذا الجمهور الذى عشق بلاغة النفلوطى للساء الباردة ، وهام بقصص الغامرة والمعائب ، أو كما وصفه محمد لطفى جمعة من قبل ، بأنه مجبور بفضل أن يهرب مع الأميرة الجميلة الثرية التى ينقذها من الخطر ، الشاب الشجاع الفقير فتقع فى حبه ويتزوجها . وهذا الجمهور لم يبدل لمبيد ما كان يتمنى (ولا نقول ما ينتظر ، فقدمته ذاتها تدل على يأسه من إمكانية وجود تحول سريع) من تبحر وإعجاب ، وأصدق ما يمثل موقفه النفسى إهداءه مجموعته الأولى إلى زعيم الأمة سعد زغلول ، وهو إهداء للأمة كلها ، وإهداءه « ثريا » إلى أمه ، فهى الحقيقة الوحيدة الباقية عنده .

٢- روايات وروائيون :

انتهت هذه للرحلة ست روايات يمكن أن نعتبر ركيزة الواقعية المصرية ، وهى على سبيل الحصر : « فى وادى الميом » سنة ١٩٠٥ ل محمد لطفى جمعة ، و « هناء دنشراى »^(١) سنة ١٩٠٦ لمحمود طاهر حتى و « ثريا » سنة ١٩٢٢ ليمس عبيد و « رجب افندى » سنة ١٩٢٨ ، و « الأطلال » سنة ١٩٣٤ لمحمود تيمور ، و « حواء بلا آدم » سنة ١٩٣٤ لمحمود طاهر لاشين .

ونشير أولا إلى أن هذه الروايات ليست كلها من نتاج المدرسة الحديثة ، فلم يكتب الرواية منهم غير « تيمور » و « لاشين » . ومن ثم فقد أئتمنا لأقنسنا فى تتبع ظاهرة الرواية الواقعية المصرية أن نعود إلى ما قبل جهود المدرسة

(١) أصدرتها وزارة الثقافة سنة ١٩٦٤ وفى مقدمتها إشارة يرمى حتى إلى أنها ظهرت فى كتاب لأول مرة سنة ١٩٠٩ ، ولكن مقدمة المؤلف بتاريخ يولييه سنة ١٩٠٦ ، ويبدو أنه كتب مقدمته إبان نشرها سلسلة فى مجلة المنير .

الحديثة رافعة شعار : « المصرية المصرية » . ونشير ثانيا إلى أننا لم نتوقف إلا عند الأعمال التي ظهر فيها اتجاه للذهب واضحا ، أو أخذت بالعديد من ملامحه نتيجة وعى نظرى ، أو لجرد استلهاهم الحياة في صورتها المباشرة . ولهذا لم نتوقف — مرة أخرى — عند روايات أخذت بمجانب واقعية لم تقلب على رومانيتها أو ذهنيها وتجريدها ، كانت مواكبة زمنيا لصدور هذه الروايات الأخيرة .

ويمكن القول بأن أصحاب هذه الروايات كانوا على معرفة جيدة بالواقعية الذهبية ؛ يظهر أثر ذلك في مقدمة لطفى جمعة ، وفي مقدمة عيسى عبيد ، وفي آراء وشارات واتجاهات المراجعة الحديثة .

(١) مصادر التجربة :

تختلف مصادر تجارب هذا الفريق تبعاً لظروف المرحلة وطبائع الكتاب ومواقفهم الاجتماعية ، ولكنها تلتقي على إثارة جوانب لم تكن موضع اهتمام الروائيين من قبل . يبحث ذلك نتيجة وعى مذهبي كاف في حالة لطفى جمعة وعيسى عبيد ، أو إلحاح ظروف حادة كاف في حالة طاهر حتى ، أو نتيجة وعى قوى اجتماعي كائجد عند تيمور و لاشين .

و « في وادي الموم » أول عمل لا ينجح إلى تصور البطولة والمغامرة والحوادث الضخمة ، وإنما يتسلق في رفق ومقترا بالظلام ، إلى حي من أحياء الظلام الإنساني ، ليدون ملاحظاته ويسجل أعماله فيمزج — بين الواقعية والوجدانية ، ويطلعنا على جانب من أسرارهِ . وإذا استطعنا أن نكشف أغشنا عن الاحكام إلى الصور الكاملة أو القريبة من السكّال في الرواية الواقعية الآن ، وأن نجعلها مقياساً لنضع محاولات السابقين في ظله أو سنفعه ، فإننا نكون بذلك قد تجنبنا خطأين : التلطف في تفسير الأعمال الروائية المبكرة ؛ فإن جزءاً من

حسن التفسير يرجع إلى اعتبار النص الأدبي وليد مرحلته ، ولا يقدر قدره الحق إلا في إطار من هذه المرحلة . كما تتجنب خطأ الظن بمورد المصطلحات وهي ليست جامدة ، والتهوين من قيمة البهاكير وهي رائدة .

و « في وادي الموم » أول رواية تتعرض لحياة البقاء وضحاياها في مصر ، من موقف واقعي موضوعي لا يمنح نحو الإغراء الرخيص ، كما يتجنب إلى حد كبير البكاء والصراخ من أجل الضحايا البريئة ، لأن الجاني بعضه معلوم يتنحو عليه الكاتب بالقوم ، وهو المجتمع ، وبعضه مجهول وهو فيه ضحية بدوره ، وذلك عامل الوراثة .

والبقاء وضحاياها موضوع أثير عند الواقعيين ، لما يتمثل فيه من سوء المصير الإنساني ، وما يعكس من انحرافات في البناء الاجتماعي . على أننا يمكن أن نجد بالمقابل شغفا واضحا عند الرومانسيين بتصوير شخصية البنى أيضا ، بل إن أشهر بنى في التاريخ الروائي : « غادة السكايليا » من قلم رومانسي عريق هو قلم اسكندر ديماس الابن ، ومع ذلك فالقصد عند الفريقين يختلف وإن اتفق النموذج ظاهريا . الرومانسي يصور البنى ليبيكي عند أقدامها ، كاشفاً منابع الطهر الفطري فيها ، ناهيا على المجتمع — أو الرجل — قسوته عليها . وهذا الموقف المنعاز — إن صح التعبير — رده لطفي جمعة في مقدمته ، حين جعل من البنايا ضحايا الرجال ، ولم يحملن جانباً من أسباب انحرافهن ، لكن الرواية — ولعل استنادها من الواقع كان عاصمها الحقيقي — لم تتخذ هذا الموقف من « منيرة » فلم تبرزها كضحية ، بل هي جانية أيضا ، ماتت في نفسها القسوازع الإنسانية الراقية أمام ضغوط متصدة ، بعضها نفسي وبعضها اجتماعي . وقد نجح بقوة في ألا يجعل منا — يرغم ذلك — أعداء لها ؛ لأننا كنا نرى من خلفها

مأساة الإنسان الذى لا يجد مفرأ من مصير يساق إليه قهراً ، بدوافع لا يحلک
توجيهها ، وفى هذه الرواية يظهر حى الأزيكية لأول مرة كوصمة فى وجه مجتمع
القاهرة ، بثرائه وأضوائه وكبريائه، وليس كسرح للهو والبس ، إنها تبرزه كقافة
اجتماعية وبؤرة مريضة .

وقد استمد طاهر حتى موضوع روايته من حادث « دنشواى » الشهير
بصورة مباشرة ، المؤلف — كما أشار يحيى حتى فى مقدمته لطبعها الحديثة —
يكاد لا يتجاوز تسجيل الحادث كما وقع ، فجهد الخيال ضئيل ، وشخصياته هى
بعينها التى خاضت التجربة الحقيقية . أخذهم بأسمائهم ومواطنهم ومهنتهم من واقع
الحياة ، « فوصفه هو وصف الصحفي أو وصف المؤرخ على أحسن تقدير » ،
أى أنه لم يتجاوز مرحلة التمييز إلى مرحلة الخلق ، ومن ثم فإن الجانب المستمد
من تقاليد الفن الروائى فيها جهد هزيل ، إذ تطوعت الحوادث بتقديم
أهم عناصر الرواية . وبذلك يقف جهد الكاتب عند إضافة قصة حب عادية
تجرى بين ست الفار و عمدة العبد ، يعترضها الشرير الثقيل يدى ممثلا
فى أحمد زايد ، الذى يعبد فى الحادث فرصة للانتقام من خصومه جميعاً .
والكاتب يشعر أن هذا الجانب مقسم على الموضوع الرئيسى ، ولكنه أضافه
لسببين- فيما يذكر فى مقدمته لروايته : « إن الموضوع ضيق المنافذ فلايسع إلا التسميم
الليليل يدخل إليه بسكون ، فرأيت أنى لو أدخلت فيها شيئاً من الترام وقليلا من
الفكاهات فرما أرضيت القارىء الكريم » هو إذاً يضيف هذا المنصر الماطنى
ليخفف من التركيز على المأساة فى ذاتها ، مما قد يكون علة للرقابة تمنعها لمنع
نشرها ، ثم هو أيضاً يضع القارىء فى اعتباره ، ولا شك أن القارىء قد اطلع على
تفاصيل الحوادث متكاملة كما جرت ، بل لا بد أنه أضيف إليها مبالغات أيضاً

أثارها الموقف بشاعته ؛ فالكتاب هنا يحاول أن يضيف شيئا جديداً بغير
قراءة الرواية ، ويتيح لعله أن يعتبر كذلك .

وعلى الرغم من أن عيسى عبيد قد ردد كثيراً شعار : « المصرية المصرية »
في مقدمته ، ووعى أنه لاستقلال للوطن إلا باستقلال فنه ، فإن روايته ليست
(مصرية) بأكثر من معنى ، مع اختلافه جذره عن الكثرة من مهاجرى الشام
في إظهاره الليل لمصر والتغنى بها والولاء لزمعائها ، ومن ثم لا مفر من طرح هذا
السؤال الذى صنعه هذا المؤلف بنفسه ووجهه بموقفه النشدى : أين المصرية في
« ثريا » ؟ ذلك أن الكاتب اختار لروايته الوحيدة بيئة مستقبلية داخل المجتمع
المصرى في قطاعاته العريضة ؛ بيئة المهاجرين من أبناء الشام ، فهى إذا رواية
تنتمى إلى مجتمع خاص . على أن الشخصية الأولى فيها « وديع نعيم » يعاود طبعين
من الخصوصية ، ففضلا عن انتمائه لهذا المجتمع انطباع ، فإنه يمثل فيه نموذجا خاصا
يقسم بكثير من شذوذ النفس ، إذ كانت مريضا بالنوريساتيا ، ومن ثم فإنه
لا يصور أو يمثل مجتمعا خاصا — مجتمع مهاجرى الشام — في خطوطه للمريضة
أو خصائصه النفسية العامة ، على أن الرواية — من وجه آخر توحى به شخصية
ثريا ذاتها — يمكن أن تكون معبرة عن طموح المهاجرين ، ودأبهم فى التعلق
بالثراء ، واتخاذ ركائز دائمة فى هذا الوطن .

فالرواية — على أى حال — ليست مصرية بالمعنى الحقيقى ، إلا أن يقال
لأنها تجرى فى مصر ، ونستطيع أن ننظر إليها على أنها لم تقدم مضمونا جديدا
يرضى القارئ المصرى ، أو يرسم الطريق أمام المؤلف المصرى حين يقرأ مقدمة
عيسى عبيد نفسه ، ويتحسس لأدب يجمع المصرية إلى المصرية
وقد كتب محمود تيمور روايتين ، يقول فى تقديم أولاهما : « رجب

أفندى قصة عصرية مصرية ذات موضوع بسيط ، كثيرا ما يتكرر حدوث أمثاله في حياتنا اليومية ، حاولت فيها أن أحلل نفسيات بعض أفرادنا من الطبقة الوسطى والحيثية ، وأن أكشف المتعارن جانب من جوانب يشتهم ، فالقصة صفحة من حياتنا النفسية والاجتماعية ، ولقد نشرت على عشرة أقسام في البلاغ الأسبوعي الأغر في صيف عام ١٩٢٧ ، ولكنني صححتها بعد ذلك ، وحذفت منها ما وجدته لا يفتق ومذهب التجديد والتطور للقصة المصرية ، حتى أصبحت بشكلها الحاضر تختلف اختلافا كبيرا عما نشر قبالا . وخين تضطره ظروف النشر بضيف قصة قصيرة بعد هذه الرواية عنوانها : « المحكوم عليه بالإعدام » يقول في تقديمها معتذرا ومحاولا اكتشاف صلة نسب بينها وبين رجب أفندى ، « والقصتان من نوع واحد تقريبا ، اجتهدت أن أصور فيهما صورا من النزع والرهبة ، وأن أحلل شخصية من الشخصيات المريضة ، وأرجو أن أكون بملي هذا قد وقت لإرضاء قرائى الأفاضل » . هذا هو إحساس تيمور حيال روايته الأولى ؛ فيها ملامح العمل الأول حسب قدرات موهبة لم تستكمل أدواتها ، وكان ذلك سببا فيما خضمت له من حذف وتصحيح بمسئد نشرها مسلسلة ، لتكون أكثر قربا لمفهوم يتضح في ذهنه من خلال المانة القليلة . وسنرى محاولة أخرى على نحو أكثر شمولا حين تعرض لروايته الثانية : « الأطلال » . وأول ما خلع على روايته من أوصاف أنها عصرية مصرية ، عصرية في شكلها الفني واحتفائها بالبسطاء من الناس والبسيط من الحوادث ، حتى ليسارع إلى تأكيد - وكأنما يخشى أن تشك - أن موضوعها يتكرر. حدوث أمثاله في حياتنا كل يوم ، ومصرية تجري بين بيت الحسين ودكان في خان الخليل « ومكتب » في السيدة زينب ، منهجه فيها هو التحليل ، ويسوقه

التحليل - كما ساق عيسى عبيد من قبل ، وكما يذكر هو في مقدمته القصصية
القصيرة - إلى الشخصيات المريضة، ويختار هذه الشخصيات من الطبقة الوسطى
والفقيرة ، إلا أنه يسميها « الحتيرة » ، والفرق النفسى - وهو مهمٌ بالتحليل -
واضح ، سيدلو في نظراته إلى هذه الشخصيات التى يتجه إليها بالاهتمام والتحليل
ولا ينتصفا . ويبدو حرصه على التعميم بجعل الرواية ، وإن كانت تتجه إلى
رجب أفندى بشخصه ، صفة من حياتنا النفسية والاجتماعية ، ولكن هذا
للوقوف الفنى لم يكن الاعتبار الوحيد الذى يحركه ، فهناك قراؤه الأفاضل
الذين يحرص على إرضائهم ، ولم أذواقهم المتباينة ، وتقليدهم الموروث فى
اللبل إلى المبالغة والمعامرة والإلتناز ، ولهذا اجتهد أن يضيف صوراً من النزع
والرهبة ، استجابة لهذه الميل السائدة .

والموضوع - إذا سلطنا مع الكاتب ببساطته - لا يتكرر كثيراً ،
فرجب أفندى الهادى المتدين الذى نشأ فى اليم ، يأتى بطروف مختلفة إلى
دجال يدعى تمخير الأرواح ، يفريه بتعليمه فنه ، ويحضر أمامه روحاً كبيرهان
على براعته - فتخبره هذه الروح بأن إيمانه مشكوك فيه . ويستولى القلق
للقبض على أعصاب « رجب » الهادى فيحيل حياته جعياً ، ويسى إلى
أستاذه يسأله المشورة ، والآخر لا يهيم إلا أن يستنزف ماله حتى يودى به
إلى الإفلاس ، ويودى بقله إلى الاختلال ، فيهاجم هذا الدجال ويصرعه ،
وينسكه أهله فيودع مستشفى المجانين ، ولا يبقى له إلا تلك المجهوز المخطمة
التي كانت تقوم على خدمته ، فتزوره فى المستشفى كل أسبوع . ما نطن أن
هذا الحادث مما يسهل العثور عليه ، ولا شك أن الذى أغراه به هو النزعة
التحليلية التى كانت شعار المدرسة الحديثة ، فكان اختيار الحادث القريب ،
والموضوع الشاذ هو المركب الوطنى لهذا الجيل الذى ما يزال يبحث عن طريقه .

وندرة التجربة وشذوذها الذى نراه فى « رجب أفندى » نجد أيضا متمثلا فى « الأطلال » ؛ فبطلها يجمع إلى خيانة أخيه مرض « السادة » ، ولكنها تختلف اختلافا أساسيا ، إذ تجرى أحداثها فى قصور الأرستقراطية التركية لا الأحياء الشعبية . ويرى بعض الباحثين فى ذلك علامة تراجع عن الاهتمام بالبيئة الشعبية ، إذ بعد العهد بين المؤلف وحاسته التى كانت نتيجة لثورة ١٩١٩^(١) . ولكننا نرى أن هذه الرواية ليست فى موقف اللاناقص للشعور الذى صدرت عنه الرواية الأولى ، ليست نتيجة فقد الاهتمام بالبيئة الشعبية لحد أنها تجرى فى قصور الأرستقراطية التركية . إنها إعلان صريح عن سقوط هذه الطبقة الأرستقراطية بالاحلال الذى جعلها تتأكل داخلها ، وتطلب النجاة فى الالتحام بالشعب ممثلا فى فتية ، التى سعى سامى إلى الزواج منها ، ومثلا كذلك فى محي الدين أفندى ضابط المدرسة ، الذى كان محل إعجاب سامى ورفاقه . وليست هذه المشكلة — مشكلة الطبقات — بفرية عن فكر تيمور ، فهو على وعى كامل بها ، وكثير من قصصه القصيرة تصكس أوجها منها ، وستظهر على نحو أوضح فى روايته الأخرى : « سلوى فى مهب الريح » ووضعها فى هذا الإطار يجعلها فى صميم الرواية الواقعية .

ومشكلة الطبقات ، هى التى تشغل طاهر لاشين على نحو أشد عنفا ، إذ تمثل كيان الرواية وجوهرها ، وقد صدرت مع « الأطلال » فى عام واحد ، ولكنها أكثر غاذا فى للمشكلة الطباقية ، لطبيعة كاتبها مهندس التنظيم للتصل دائما بالإنسان المصرى فى حياته المادية ومشكلاته الحقيقية ، وهو يختلف عن تيمور فى ذلك ، وإن انتهى مثله إلى أعراق تركية .

(١) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٢٥٨ .

وحواء - كما صورتها الرواية - فتاة فقيرة يقيمة ، أفلتت من قبضة
التخلف للفروض على أمثالها في مجتمع الطبقات ، واستطاعت برغم البيئة المعوقة
أن تتخرج بتفوق في مدرسة السنية ، وأن يؤهلها تفوقها للسفر في بعثة دراسية
إلى الخارج ، ولكن سيطرة الطبقة العليا صاحبة الحول ضيقت البعثة على حواء
وأسندتها إلى بنت من هذه الطبقة . . . وثارت حواء على ذلك ثورة أبيية ،
ولكنها لم تغفلر بشيء ، فآثرت أن تموض ما فقدت بالتفاني في العمل والخدمة
الاجتماعية ، ورفعت عن نفسها بهواية اللوسيقى ، فكان ذلك سببا في صلتها
بأسرة ثرية لتعلم ابتها للوسيقى ، وهناك تعرفت على « رمزي » الابن الوحيد
للأسرة ، ووجدت نحوه عاطفة حب تمتها كأمل في الاحاق بالطبقة الأرقى ، وقد
شجعها رمزي نسبيا ، فبالنت في أمليها ، ولكنه في لحظة الجسد اتجه إلى ابنة
طبقة ، فأسلم حواء إلى الانهيار فالانتحار . فكانت حواء أول ضحية الحوائل
الطبقية في الرواية المصرية .

والكاتب في هذه الرواية يكشف عن إحساسه بياس للتفقير من أبناء
الطبقة الوسطى والفقيرة ، الذين يحاولون شق طريقهم في الحياة بمجهودهم الذاتي ،
محاولين التفرز فوق الحوائل الطبقية ، فلا يبالون من النجاح إلا النزر اليسير
الذي يتسرب إلى حياتهم الخاصة ، دون أن يصل بهم إلى تغيير عام وشامل
يؤدي إلى اعتراف المجتمع الأرستقراطي بهم كأصحاب مكانة تجعلهم معه على
قدم المساواة . وقد أكد الكاتب هذا الإحساس في أكثر من موقف من
مواقف روايته . تقول حواء ، في رسالة إلى صديقة لها بعثت تواسيها بعد
إخفاقها في نيل البعثة : « لقد كان خطابك صدى عميق في نفسي بعد تلك المهرلة
التي قدر لي أن أفتتح بها حياتي العملية ، وإنني أحسست فيها لأول مرة

في حيائي بحس لسكرامتي، وشعرت فيها بحجية أمل فظيمة... وفي الحق أن ثورتني الآن ليست ذاتية ولكن على الفوضى المنظمة المخبوكة الأطراف، ومن النفاق والتواطؤ الذي بين الطبائع البشرية التي أنا واث غريبتان عنها، غريبتان عن تلك الأوساط التي حكمت علينا الأقدار بملامستها وبملاستها، وطبعاً هذه الغربة جعلتني حائرة، فوجدت منفذاً في ثورتني التي بلغت أمرها، والتي كنت أتكبر نفسي ولم تحدث حيال هذا التواطؤ، وأمام هذا المجهوم الصامت التامع الهاديء انليثت كبير الأفعى، وهذا العداء لا يرى، ولكن يشعر به خصوصاً من كان مثلي ومثلك، فهو يدل تماماً وبوضوح على البغضاء السكامة بين الطبقات^(١) .

وبعد هذا التقديم العام عن تمارض المصالح الطبقيّة تضع مشكلتها كنموذج، فنجد الأسباب التي من أجلها اختيرت سنيه بنت الطبقة للترفة ورفضت هي — حواء — برغم جدارتها العلمية : « إنهم فضلوها يا عزيزي لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا ، طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ ، ويجب أن يشب أبنائها بالحق أو بالباطل ليكون لهم الحول والطول والأمر النافذ أيضاً . أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحفظ بمستوانا، فإذا رفعت رؤوسنا خفضوها . وكلما تقدمنا بجهودنا خطوةً أخرى : عزيزي : قد نذبح وتسلخ جلودنا في مجزرة هذا العصر للتعليق غير الثابت على مبدأ أو فكرة ، ولكن إن نكون معصوي الأعين كالبهايم... وفي هذا تسليّة وعزاء^(٢) » . وهذه الرسالة الجامعة لن تفت عندها طويلاً كما أخذتني بسبب طولها ولغتها الحادة ، وإن كانت هذه الحدة من دأب أصحاب الدعوات ، وكذلك لن نغمزها في مستواها الفكرية

(١) حواء بلا آدم : ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) الرواية : ص ٤٧ .

وهو أعلى بكثير من قدرة إحدى متخرجات السنية ، وإن كانت متفوقة ، على الأهل لأنها تخرج من الخصاص إلى العام ، وتتجاوز بإدراكها مشكلاتها القانية إلى مشكلة طبقتها ، وفي هذا شيء من حسن الظن بشخصية حواء يتجاوز طاقاتها الحقيقية ، ولكنها حين تتحدث عن العصر ككل ، هذا العصر للقلب ، فإنها بالقطع تتحدث بلسان الكاتب . ثم إن الحرب بين الطبقات حرب غير منظورة ، ولعل هذا هو الذي حدا بالكاتب أن يدفع بحواء من محاربة هذه الطبقة الظالمة التي اكتوت بنارها في بداية حياتها العملية إلى محاولة الالتحاق بها والاندماج فيها ، وهذا قص لا بد أن يوجه إلى خط تطور حواء ، وهي عماد الرواية وما يتحتم منقارها .

حواء تمثل نوعا من الثورية، لكنها الثورية الناقصة ؛ لأنها لم تحمر في نضالها لتغيير واقمها الاجتماعي بتقاليد طبقتها ، كما لم تحارب للظالم الاجتماعي إلا حين كانت هذه المظالم تنف في سبيلها بصفة شخصية ، ولذلك ما لبثت حين انتعش في نفسها الأمل في الحياة الرغبة من خلال علاقتها العاطفية برمزي أن نسبت أنه ابن هذه الطبقة الظالمة ، وأنه يحمل جرائمها في دمه ، وأن وجود مثله يترتب عليه وجود مثلها ، وإنما راحت تحاول أن تلقى بنفسها في غمار حياته لتشاركه مقامه .

فإذا كانت حواء تمثل عند بعض الباحثين محاولات الطبقة الوسطى لتغيير أوضاعها الاجتماعية ، ومحاربة الأرستقراطية لهذه المحاولات^(١) . فإنها تجمع إلى ذلك ، بل قبل ذلك ، صورة لتغييط هذه الطبقة الوسطى في البحث عن منفذ للتغيير

(١) انظر : الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٣٦١ .
والدكتور أحمد هيسكل : الأدب القصصي والمسرحي ص ١٩٩ وما بعدها .

الذى لن يكون قط بمحاولة الاستملاء والتغزى إلى الطبقة الأعلى . ويعلم هذه الفكرة في رأينا ما يرمز إليه شخص رمزى في الرواية ، فهو الوجه الآخر لهذه الثورية الزائفة أيضاً ، الوجه المقابل الذى يمثل ابن الارستقراطية الناعم ، المحدود الافق بالرغم مما وضع في ركاياه من إمكانيات والده الباشا غير المحدودة ، حين يحاول أن يكون ديمقراطياً ، وكأن الديمقراطية حلية تعلق في ثيابه لتزيده بهاء ، فلا تتجاوز فكره إلى سلوك على يسرى إليه ويبدل في سبيله ، فيكتفى بأن يبدى عطفه ، ثم يعتذر بأوهى الأسباب لتخدير ضميره بالتغاضى ، فذره عن العمل لن يظف عليهم أن والده لا يريد ، وتشاركه حواء إحساسه الزائف لأنها وصلت إلى النقطة نفسها من طريق آخر ، يقول الكاتب عن رمزى وأفكاره الإصلاحية التى لا تجاوز تشدقه الفارغ وأحلامه الخيالية : « يجلس في غرفة الاستقبال المتخمة في منزله الناعم ، ويتكلم برضاء عن فقر الفلاحين ، ويظهر حلة يجهلهم ، وحسن نيته حيال سوء حالهم ، ويأسف لذكر وأثنى من البهائم يسلان النهار في حقل واحد ويبيتان الليل تحت سقف واحد ، ثم يعتذر بوالده عن أى إصلاح في ضميرهم ، فإذا بحواء مشفقة على لاهل الفلاحين » (١) . وهذه إضافة أخرى لموقف الكاتب من التصور الطبقي لمرحلته ؛ فكما لن يفلح أبناء الطبقة الوسطى للتملقون بالطبقة الأرستقراطية ، لن يكون التغيير من صنع أبناء هذه الأرستقراطية وإن أظهروا حسن نواياهم ، لأنهم في النهاية لن يكونوا إلا كاكافوا ، مثل رمزى تماماً ، لا ترفع تخيلاتهم تجاه الديمقراطية والمذالة عن كونها تخيلات ، لكنها — إزاء التجربة العملية — تعجز عن فرض نفسها ، ويمجد أحدهم نفسه مشلوداً إلى ميراثه بحبال متينة غير منقورة ، تشل حركته

(١) حواء بلا آدم ص ٦٦ — ٦٧ .

فيستعمل لما صامتاً ، لأنها تدلّ على خوله الذي اعتاده من قديم .

وإذا كنا نعلم بأن طاهر لاشين لم يستطع أن يكون موضوعياً — في بعض الأحيان — في رؤيته للواقع ، وأن الرواية بذلك تبدو مفرقة في الثانية إلى حد كبير ، وأن « لاشين » جعل محاولة « حواء » للتخلص من بيئتها وكفاحها في حياتها أعجوبة من الأعاجيب ، وفي ذلك ما يوحى بأنها مجرد ظاهرة فردية . إذا قبلنا هذا الرأي فإننا نتحفظ في قبول ما يترتب عليه عند بعض الباحثين في قوله : إن ذلك قد أضر بهدف لاشين من روايته^(١) ، ولكننا — على العكس — نرى أن تصوير « حواء » على النحو الذي ظهرت به مما يؤكد هدفه من الرواية ، على أساس من تفسيرنا لها ، فطبيعة الكفاح الفردي أن ينتهي إلى الإخفاق ، وكل محاولة للتخلص لا تستمد على أساس مقنع ، بالنسبة لما بلغت من التوفيق في البداية ، منتهية إلى الفشل لاجتماع . إن الكاتب يشير مرة أخرى في إيماء قوي إلى أن « حواء » لا يفلح في شيء أن تفر بجلدها ، ولا يحرص أمانها أن تتطور وحدها ، ولا يحقق أملها أن تنفصل عن آمال طبقته لتمتلك آمال طبقة أخرى لن قبلها ، والقفز إلى الطبقة الأعلى لمشاركتها مكاسبها وتكاليفها الصلبة . وإذا كانت عبارات الكاتب لا تشير صراحة إلى هذا الهدف الذي نطهه قد رمى إليه ، بمثل الوضع الذي حدد به مشكلة « حواء » في البداية ، فإنه قد أومأ إليه في نهاية الرواية ، لذا ساقبها إلى الانتحار ، وقد أصدر الحكم على مثل هذه المحاولة بالإخفاق ، وبأنها تنتهي إلى ما هو أسوأ من اللاشيء — إلى الموت اليائس ، فومى « حواء » بمشكلة طبقته ، وسميها الحقيث في مجالات الخدمة الاجتماعية ، ومحاولتها الاندماج مع الجماهير المريضة من

(١) الدكتور عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية : انظر ص ٢٧٥ — ٢٧٦ .

خلال الجمعية الخيرية التي كانت تزاوُل نشاطها الاجتماعي من خلالها ، كان لابد أن يدنمها إلى فهم أكثر لطبيعة خصوصها ، ومعرفة أكبر بإمكانيات طبقتها وإمكانياتها هي الحقيقية ، ومن ثم فإن كفافها كان يجب ألا ينتهي إلى الإخفاق ، ويتحول إلى مجرد حلم يرتفع أحياناً إلى درجة الوهم الكامل ، بأنه من الممكن أن تخلف جلدتها ، وأن تتحول إلى شيء جديد . وهذا ما نفيه بالقول بأنها تمثل الثورية التي تحولت تحت إلحاح الذات والفردية إلى ثورية زائفة

وعلى ضوء هذا التفسير يمكن أن ننظر إلى الجزء الخاص بوالد حواء ، فهي تأخذ عنه بالوراثة الكثير من وصوليته ونجاحه حقائق حياته ، ومن ثم يكتسب معنى بنائياً ، ويربط فن الكاتب بمنهج الواقعيين ، وقد قرأ لهم ، شأن كتاب المدرسة الحديثة .

(ب) الأسلوب والشكل الفني .

إذا كان العامل التاريخي ونمو حركة المجتمع قد ظهر أثرهما في نوعية التجربة على مدار ثلاثين عاماً ، فن الطبيعي أن يظهر مثل ذلك الأثر على الشكل الفني ، ونحن لا ننتظر أن تكون التجربة الرائدة في جودة التجربة الخيرية التي مهد أمامها الطريق ، وهذا ما نشاهده في محاولة لطفي جمعة ، وهي سابقة لمحاولة هبكل في « زينب » ، فالمتميز في الرواية غاية في البساطة ، ولكنها ليست البساطة المفسدة ، هو حقاً يفقد الحركة والتنوع ، وهما من أهم عناصر التشويق في العمل الفني ، وأغلب الظن أن الكاتب طرحها من حسابه خوفاً من السقوط في قبضة الجانب الآخر ، ونعني به للقامرة والمخاطرة والحركة للصنوعة ، فهذا ما أنكره في مقدمته ، وأنكر أن تكون الحياة سائرة عليه .

الرواية حكاية من راور يقص أحداثها ، إذ تعرف في حفل زواج شاب غني ، عليه

بعض مظاهر الثراء (مختار) ، وكان يشرب ويلعب ، فأنس إليه الراوى حتى لقد ألقى إليه الآخر بمجواب من قصة عشقه لثانية (منيرة) من بنات الليل في الأربكية ، وزاد من تته أن أخذ معه إلى حيث تقم ليريه إياها . وفوجيء الراوى بحياة تختلف عما اعتاد ، وعلاقات ومحاولات غير مألوقة لديه ، فاضار السكان وترك صاحبه لمشته ، ولكنه تابع الرواية من خلال قصصه لأخبار مختار ، ولقاءاته المتقطعة به ، وقد حدث له ما يحدث عادة في مثل هذه العلاقات المنحرفة ، إذ ظهر عليه آثار مرض الزهرة^(١) ، ونضب ما لهبفته صاحبه ، ولكنه باع أخته زواجا من رجل مسن ثرى ، فاستطاع أن يعالج نفسه وأن يعود إلى لقاء منيرة ، لكنها مالبثت أن تبينت نهايته القريبة مالا وعافية ، فعادت إلى غشاظتها عما دفع به - بفعل المرض وتحديدها - إلى الجنون ، فخنقها وشنق نفسه . لا نزعج من هذه النهاية القاعة ، فلم عذر الكاتب قائم في تشاؤم الواقعيين هناك ، مقرونا بمشاهداته في الأربكية التي لا بد أن تكون قد عرفت حوادث الخلق والانتحار في عصرها العجيب الغارب .

ومع هذا فنحن نقرر أن مجرد إمكان الحدوث لا يعطى العمل الثنى مشروعية الوجود ؛ لأنه وإن كان يستمد كثيراً من كيانه من مشابهته للحياة أو قدرته على الإيهام بالحياة ، فإنه - بالأخص - يستمد وجوده أو التسم الأكر منه ، من قوانينه وعلاقاته الداخلية . فهل استطاع الكاتب أن يقنعنا بإمكان ذلك من داخل العمل نفسه ؟ سر ذلك عند مختار ، فقد جعله السكان مريضاً عن وراثة ، فهو ابن موسى بك الذى عاش في السابق حياة منعلة ، واضطر أمام الظروف أن يتخذ من خادمته خلية ، وهي التي أنجبت مختاراً وأخته . قشاً مختار في رعاية جاهلة وثراء ملحوظ ، ومن ثم « كيف يستقيم الظل والعود أعوج ؟ وكيف يعيش مختار عيشة هادئة صالحة وأبوه كان من قبله منغمساً في جحيم القنوب ، ولحق ابنه وعرفى بطن

(١) هكذا في الرواية .

أمه بجرائم الشر ، فسرى مرض الانحطاط الأدبي في عروق الجنين»^(١). لم يتخل الكاتب عن هذه الختمية الوراثة حيال «منيرة» أيضا ، فهي في الحق اسمها زبيدة ؛ بنت لأب جزأرى مريض هاجر إلى الإسكندرية عقب قتله لأبيه بالسهم ، وقد فكرت زبيدة في قتل والدها حين طال مرضه بنفس الطريقة لكنها لم تفعل ، واصطنعت للمشق بمعونة أمها ، ثم رحلت معها إلى القاهرة ، وسكنت الأربكية وحملت اسم: منيرة .

وهذا الجزء يعود فيه الكاتب ليرى قصة منيرة من بدايتها، مما أدى إلى تفسيخ البناء إذ طال استطراده ، ولم يكن هناك من حاجة ملحة إليه ، فإذا كان مختار هو الهدف فإن مصيره لم يكن يختلف في شيء إذا كانت صاحبة ذات تاريخ مختلف . ولكن يبدو أن الكاتب رمى من روايته إلى معنى اجتماعي هو رد اعتبار المرأة الساقطة واعتبارها ضحية الرجل أولا والمجتمع ثانياً .

وتثير «عذراء دنشواي» مشكلة فنية ؛ لأنها — في تشكيلها — خضعت كلية لتطور الحوادث كما جرت على الطبيعة . وكأنها — كما تشير مقدمته — كانت بين شعورين متقابلين: أحدهما يضع (كثافاً) وصفياً للحوادث التاريخية الخطيرة، والآخر يخلق (رواية) فنية عن هذا الحادث. والفرق بين الخلق والتمثيل كبير؛ التمييز عملية تعتمد على الاقتدار اللغوي في الحل الأول ، وتقف عند حدود القدرة على نقل الصور الحسية والمشاعر إلى معاني الكلمات. أما الخلق فإنه يعتمد على ذلك أيضا كخطوة أولى ثم يتجاوزها ليجمل من هذه الصور والكلمات بناءً فنياً، فيه صنعة خفية، وفيه تصميم مدروس غير ملحوظ، لا يكتفى بمجرد نقل المعاني إلى ذهن القارئ؛ وإنما ينقل القارئ إلى داخل العمل الفني ، يتعاشي وسكن هذا العمل الفني ،

(١) في وادي المهوم ص ٥٤ .

ويزاول مايزاولون، ويشاركهم شعورهم على نحو من الرضا أو السخط. والكتاب الفنان يتوسل إلى ذلك بأدواته التقديرية، وأهمها القدرة على التقاط الحدث اللافت، ورسم الشخصية الحية، وبث الفكرة بطريقة طبيعية لا اقحام فيها، وكشف عوالم النفس من خلال الحركة الحسية والنفسية بغير مبالغة، ومزج ذلك كله—وهذا هو الأهم— في بناء من صنمه يهش له القارىء إذ يحمله كاشفا لما في نفسه، مشابها لامله، مثيراً لما يدب في دنياه الخفية وعاله الباطنى من حيث لا يدري، مبرزاً كل ما امتزج في فطرته فاطلوت نفسه عليه بمقد القوة لا الفعل.

وإذا كان التعبير يعتمد على الاقتدار القوي فإن الخلق يعتمد عليه أيضاً، ولكنه قبل ذلك من فعل الخيال الذى يستطيع أن يقوم بعمل المركبات، وإعادة تركيبها من خلال علاقات جديدة، هى التى تعطى العمل القنى مشروعية الوجود للسننل. ومن ثم يكتسب وظيفته ومعناه وكافة قيمه، للسننل من شكله الجمالى ومضمونه الإنسانى.

وتقوم الروايات الثلاث للتتابع زمنياً: «تريا» و «رجب أفندى» و «الأحلال» على شخصيات شاذة نفسياً، ويقوم التهيد لمرضها، ورسم دوافعه وتبع مظاهره، بدور التعقيد الذى تنمو به الحوادث من البداية إلى النهاية.

ومحاولة عيسى عبيد أكثر نضجاً من محاولة لطفي جمعة بالمقاييس الواقعية نفسها، التى ردها الأخير إلى الخلق كما فعل الأول. وقد أدرك عبيد أن فن الرواية قائم على التحليل وعلى المصرفة بعلم النفس، وردد أن الرواية ليست فى حقيقتها إلا (دوسيه) نعرف منه تاريخ شخصية ما، فانهى به هذا - كما انتهى نيمور - إلى إشار قصة الشخصية الشاذة، أو المريضة، وجاءت الشخصيات الأخرى حائلة اللون، حيث لا تستثير الشخصية السوية اهتمام علماء النفس. وقد وقف

عبيد من هذه الشخصية للريضة موقف الحلال النفسى ليس غير ، لم يحاول أن يجعلها علامة على المجتمع فى مرحلة من نموه ، أو صورة من أخلاقيات البيئة ، كما أشار فى مقدمته السابقة . فإذا كان يحى حتى يرى أن هذه البداية المحددة التى رسمها لنفسه قدوقفت له بالرصاد ، وأن هذه التخصى فى أغلبها تبدو وكأنها تطبيق تمرى لقاعدة مرسوم لها من قبل دائرة ، مهما اتسعت ففى ضيقة ، يدور داخلها فتمنعه من الحرية والانطلاق ^(١) ، فإن الكاتب — فى رأينا — قد عجز عن جعل روايته تطبيقاً أميناً لمبادئه فى عمومها ، ولم يلتزم غير منطق التحليل ، وجعل الرواية تاريخاً نفسياً ، دون أن يتجاوز ذلك — إلا نادراً — إلى بقية ما دعا إليه من مبادئ . والمستول عن ذلك — فيما نحسب — هو غرامه بالتحليل كروافد جديد على يتقنا الروائية ، فلم يكن أحد يعنى به قبله ، بل نشك كثيراً فى المعرفة بهذا اللفظ فى ذاته وبمضمونه النفسى قبل عيسى عبيد ، ثم اطلاعه على بعض من روايات زولا وبلازاك اللذين ردد اسميهما بكثير من الإعجاب ، وكانا عنده ودرعه فيما يدافع به عن بعض وجوه فنه ، إذا ما وجه إلى رواياته قد .

وليس وديع نعوم — بطل هذه الرواية — أول مريض بالتورستانيا عند عيسى عبيد ، فقد سبقته إحسان هائم نفسها ، ولكنه فى الرواية اصطفت له الأسباب من حساسية مفرطة ، وذوق شاعرى ، تقابله قسوة الظروف الاجتماعية . أما رجب أفندى ، وسامى بطل «الأطلال» ، فقد تميزا بأنهما — قبل مرضهما النفسى — كانا يعيشان حياة سوية عادية أو قريية من العادية ، ويأتى للرض كمارض يمكن ألا يكون ، مما يضعف منطقية اطراد الحوادث وتربطها .

ويعمل الدكتور أحمد هيكى أسباب انهيار رجب أفندى فى عوامل

(١) فجر القصة المصرية ص ٧٠ .

شخصية داخلية ، لكنه يحمل البيئة نصيبها كمنصر فعال ومؤثر في حياة البطل ويجرى الأحداث . فليس من قبيل المصادفات أن يكون متجر الشيخ السكي هو امتدى هذا البطل ؟ فذلك هي البيئة التي من شأنها أن تفسر بها الفبيات والروحانيات وينطلق الخيال ويكيل العقل^(١) . وهذا هو الوجه الذي يحمل عليه قول الكاتب إنه كشف الستار عن جانب من جوانب بيئتهم ، ولكن هذه البيئة تظهر في صورة أخرى ، صورة أدنى إلى الواقع ، وهي التي تمنح تيمور - وليس الشخصيات الشاذة - قيمته كروائي واقعي ، وتجعل من روايته خطوة إلى ما بعد « ثريا » هلى الرغم من كون هذه الأخيرة أقرب إلى الكال في نزعتها التحليلية وتصوير المواقف وتقديم الشخصيات . البيئة هنا تظهر خصائصها الروحية والنفسية والتميرية ، وهذا الإلزام بالبيئة لا يستطيعه إلا من ولد بين أحضانها وعاش جاهريها وراقبهم بذهن يقظ لماسح . ولعل تيمور قد فطن إلى فقر روايته في الإيحاء بالبيئة وحركتها العامة ، فحاول أن يحقق ذلك في روايته الثانية ، مما دفع بالرواية إلى زحمة التفاصيل وكثرة الشخصيات المارة التي لا تسهم مساهمة حقيقية في تطور التعيد الثنى ، ولكن هذا بدوره لا يؤدي بالبناء إلى التهدم أو الشتات حتى تعتبر خطوة مقترحة ، ومصدر التماسك في « رجب أفندى » كونها قصة شخصية ، وهي بهذا تختلف كثيراً عن « الأطلال » ، فليست هذه العلاقة الشاذة بين سامى وزوج أخيه هي الأساس ، فهذه العلاقة لم تنل التسط الأكبر من الرواية . والحوادث إذ تبدأ وسامى صبي صغير يستهدف لشقى التأثيرات المتعارضة ، فإن ذلك بدوره يؤدي إلى لون من الامتداد المرضي الذي لا يصب مباشرة في قضية شذوذ الشخصية ، إن سامى يعدش ، ولفترة طويلة كشخصية سوية ،

ويأتي شدوده عرضاً ، وهذا هو الجانب الضعيف في الرواية ، إذ يكشف مصادفة ، أنه يهوى تعذيب خليلته ، وأنها تهوى ذلك .

والرواية مروية بصير للتكلم ، يحكيها سامي بعد أن صارت ذكريات . وهذا النوع من الروايات له حسناته ومآخذها ، فلا شك أن رواية ما يجري من خلال شخصية مشاركة في العمل مشاركة أساسية يخلق في القارئ نوعاً من الوم بأنه يعيش تجربة حقيقية ، وأنها تروى من شاهد عيان . ولكن خطرهما يأتي بما يمكن أن يقع فيه الكاتب — وقد حدث هنا — من عدم التناسب بين لغة التعبير وطاقة الشعور والقدرة على تحديثه وتحليله ، وقدرة الشخصية الراوية في تطورهما الزمني ؛ فلهذا هذه الرواية مستوية تمضي على نمط واحد .

ويقرن وضوح الموقف الاجتماعي في «حواء بلا آدم» بوضوح النرج الروائي ، وإذا مرضت حواء نفسياً ، وانتهت إلى نوبات من الصرع فحت أمامها سبيل الانتحار ، فإن هذا المرض يأتي نتيجة لسقوطها منهزمة أمام حائط الطبقة الصلب ، وهي من البدء إلى الختام شخصية سوية واعية لواقعها الاجتماعي ، إيجابية إلى أقصى حد يستطيعه مثلها في سعيها الخفيف لتغيير ظروفها الشاقة . ويعينه هدفه الاجتماعي على تنويع الشخصيات والمواقف ، ولا شك أنه استعمل وسائل أكثر نضجاً من سابقيه في الإقناع بصير شخصيته ؛ فلا تقف البيئة بمزول عن الشخصيات ، ولها رمزيتها أيضاً في الدلالة على ما كان من ماضيها ، وما يكتنف حاضرها من مشقات ، وقد بث الكاتب فيها الحياة ووضعها في خدمة الفكرة الكبيرة والكشف عن طبيعة الشخصية التي يصورها ، فقد جعل طاهر لاشين من بيت حواء رمزاً كاشفاً لموقف بطلته في الكثير من المواقف ، إنهم بيوت الحلى القدي

يقع فيه مثل حواء بين نتيات الأرستقراطية^(١). وفي مجال البيئة الخاصة بقساوق الوصف مع الشخصية وكأنه بصف الشخصية ذاتها ، مع الدقة في الوصف والحرص على أن تبدو الأشياء على ما هي عليه لا كما يراها ، وهذا يمنحها ذاتية وحيات . وإذا كنا نسجل لظاهر لاشين تميزه بهذا الوصف الدقيق الذي ليس مفروضاً على الجو ، بل يزيدنا معرفة بسكانه وخلاصهم ومطامحهم ، فقد وجد من يهاجمه بسببه ، ويرى أن هذه الأوصاف الإحصائية لا قيمة لها ألبتة في الرواية ، وإنما القيمة الحقيقية هي للعبكة الروائية ، وللقرص الذي وضعت الرواية من أجله ، وللمتعة على رسم الخطوط الرئيسية للشخصيات ومناظر الرواية^(٢) . وانطلاقاً يأتي من النظر إلى التفاصيل على أنها مجرد رصد فوتوغرافي أو وصف إحصائي ، في حين أنها أرض الحدث ومسرح الشخصية ، وهي تزيدنا وعمياً بها ومعرفة لخصائص حياتها .

وتقوم أسماء الشخصيات في الرواية مقام الرموز للمعاني التي يريدها الكاتب ؛ فرمزي هو الرمز الذي اتخذ الكاتب سبيلاً إلى الكشف عن قلق حواء بالطبقة الأرستقراطية ، وحواء سميت بذلك للتشير إلى كونها تمثل بنات جنسها من مثقات عصرها ، وزوجة الباشا فريدة في اسمها معنى التميز ، أما التي حظيت بالبعثة فاسمها سنية لتدل على أنها من طبقة أسمى . وهذا الرمز الساذج يمكن أن يعتبر بواكير أسلوب خاص في وضع الأسماء ، وهو مسبوق بمحاولة الحكيم في : « عودة الروح » - كما سنرى - والرمز عنده أكثر شمولاً وسخاء .

(١) تطور الرواية العربية ص: ٢٧١.

(٢) حبيب الزحلاوي : أدباء معاصرون . انظر مقاله عن طاهر لاشين ، وكذلك : خطوات في النقد ص ٦٤ .

وهما مسبوقان معا بمحاولة عيسى عبيد - على مستوى الظن - قسمة خاطر
يتسلل إلى النفس عند قراءة «ثريا» بأن هناك صلة قوية بين وديع نموم واللؤلف، لاقول
ذلك قياسا على ما هو معروف من صلة هيكل بحامد، ولكن على أساس أن
ثريا هي « مصر » التي أحباها عيسى إلى درجة المرض، وأتجه إلى زعيمها يهدي
إليه كتابه آملا أن ينال لفظة، لكنه - كما قال في مقدمة روايته - لم يلق غير التجاهل
من الصحف والناس، ومع هذا فإنه طبع رواية ووعد بنيرها. وثريا؛ مصر
غيرت دينها ورفضت محبته، فالتفت للحب كفران، وراحت تبحث عن هواها
وأحلامها مع غيره. إذا صدق هذا الخاطر فإن عبيد يعتبر بذلك صاحب أول
رواية رمزية فاضحة، في أدبنا الحديث.

وبالنسبة لنهايات هذه الروايات، فإنه يقلب عليها الليل إلى الحسم والتعديد،
وتقلب القبيحة على مصائرهما. ينتهي مختار إلى قتل خليلته والانتحار، كما يقتل
رجب أفندي مُحَصَّر الأرواح الذي تسبب في انهياره وجنونه، وانتهت حواء
إلى الانتحار، وقد تولى التاريخ وضع النهاية لمذراء دنشواي. على أن تيمور
قد فطن في تجربته الثانية لفجاجة التعديد وافعلال توالى النواجم، فجعل سامي يتوب
عن غيه ويبحث عن صاحبه القديمة، وحين يجدها ماتت يحمل ولها منه وهو
يمتد العزم على نفسه: ثأرًا، مستفيدًا من تجربته. والنهاية المغائلة المفتوحة
قد سبق بها عبيد في «ثريا»، ونموم على يقين من أن ثريا ستنتهي إليه بعد إخفاق
زواجها من أحمد بك الثرى التركي، ومن ثم راح يشر أمواله في مهمته اختفارا
لذلك اليوم.

ويرى يحيى حتى أن عيسى عبيد أول كاتب معمرى يخرج على عادة لإنها
القصة بخاتمة يكون فيها فصل الخطاب^(١)، والحق أنه مسبوق بمحاولة هيكل،

(١) فجر القصة المصرية: ص ١٠٩.

فإذا كانت قصة زينب قد انتهت بموتها فإن حامدا غلّت قصته مفتوحه بعد رسالة إلى والده ، وظل في تيهه النفس حائرا بين دوافع البيئة ونوازع النفس . وإذا بحثنا منطقية الخاتمة ومدى ارتباطها بالسياق الروائي فإن « حواء بلا آدم » تظل في التمدد ؛ محاولة فريدة لا تشعر فيها بقسوة المفاجأة ، ولا تعفك مع ذلك من الإحساس بقسوة العجينة نفسها ، لا ينقص منها تلك اللمسة الرومانسية المتمثلة في ارتداء حواء لثوب زفافها الذي كانت تمنى . وإذا غلب التفرق في المحاولات السابقة جميعا ، وتقديم الشخصية في صورتها الكاملة دفعة واحدة ، بدرجة لا تسمح بانتظار المزيد من الكشف عن أعمقها ، وإنما بتوقع مصيرها ، فإن « حواء » مثلت الشخصية المتطورة المتفاعلة مع ظروفها ، المتأثرة بتغير الظروف من حولها ، وبذلك نجحت من اللغة التقريرية التي غلبت على المحاولات السابقة عليها .

(ج) اللغة والحوار :

لابد أن تشغل لغة التعبير الفني خاطر دعاة للصري من مؤسسي المدرسة الحديثة ، لموقفهم القوي ولإدراكهم الفني ولنضج موقفهم الاجتماعي في حركة واحدة ، ولكنهم مسبقون بمعاينة واجتهادات النسيديم وصروف وطاهر حتى وهيك . وقد انتهى هؤلاء إلى إظهار الابهجة العامة في الحوار . وبالنسبة لـ «عذراء دنشواي» فإن الجانب القوي لانت إلى حد بعيد ؛ فهي تقاومتنا ونحن في صميم عصر التقليد والحفاظة ، لا بالتبسيط على نحو ما كانت يفعل دعاة القضايا الاجتماعية مثل : التديم ثم لطف السيد وقاسم أمين ومن إليهم ، وإنما تستعمل لغة البيئة الريفية كما تنطقها تلك البيئة تماما ، لتكون — كما قال مؤلفها في مقدمته — «أوقع في النفس ، وعبارة (طبق الأصل) لخللثة سكان القرى» . وتلك أول محاولة للخروج السافر على اللغة النصحي بدافع في يستتفه كاتب عربي

تقد جرت الحوارات بالعالمية إلا ما يكون بين الإنجليز فإنه بالتصحي تتخلله بعض كلمات إنجليزية شائعة . ويزكرنا موقفه في الحوار بمحاولة صروف في «فنامصر» وهي معاصرة تقريباً - ومحاولة عبيد في «ثريا» ، وكذلك ، ولكن حوارها أكثر طبيعية ونمسيا مع مطالب الفن القصصى ، وأهمها صدق التعبير عن الشخصية ، فليس الحوار مجرد كلمات يقادها بعض الأفراد بالتصحي أو بالعالمية ، ولكنه يشف عن الفوارق الجنسية والاجتماعية والنفسية ؛ فلفة المرأة غير لنة الرجل ، وللتف غير الأذى ، وللقشام غير القبل على الحياة.... الخ

ويثير يحى حق مشكلة اللفة ، ويقارن بينها هنا وبين لفة هيكل في «زينب» ، فيقرر أن طاهر حق هو الذى فتشح الطريق أمام هيكل في كتابة الحوار بالعالمية^(١) ، ومع ذلك فإنه تردّد من بعده في دخوله طلباً للسلامة فيما يبدو . والحق أن هيكل عانى حيال لفة الحوار لونا من الحيرة ، كما عانى حتى لونا آخر ظهر أتره في جريان الحوار في المحكة بالتصحي حتى لو كان للشكلم جندياً عربياً^(٢) ، وفي وجود كلمات أجنبية . أما هيكل فإن محاوراته الرضية تجرى بالعالمية ، وبين اللقننن تجري بلفة بين بين ، وبخاصة حين يكون الحوار في ذاته مفتعلا ويقصد منه قل ففكرة أو شرح مذهب يدعو إليه الكاتب أو يناقشه ، مثل ذلك للوقف الحوارى الطويل بين حامد وبعض زملائه عن جدوى الزواج وقيمه ، فلى حين يمرح الجميع مع زميلهم الأزهرى الشيخ خليل ، حتى يقول له

(١) يذكر أيضاً أنه هو الذى هدى هيكل إلى اتخاذ الريف موضوعاً لروايته ، ولكن هيكل ذا المنبت الرفى الأسيل والثقافة الرومانسية ، لم يكن بحاجة إلى إرشاد خارجى ، وقد بقيت قدامه في الريف إلى آخر حياته . انظر مقدمته لمذراء دنشواى ، وما كتبه عنها في : « فجر القصة المصرية » .

(٢) الرواية ص ٦٠ .

زميله حسين : « أعود بالله ، المشايخ دول طول عمرهم شحاتين ، ياشيخ خليل انت مالك ومال الدخان روح انشفق » . نجد في الموقف نفسه عبارات متبادلة مثل : « شقاء لا يحصى عنه » و « نكش على اجلاء ما يحيط بنا وتبقى نفوسنا تتأكل أجزاءها^(١) » . وهنا لا يقف الاضطراب عند حد اللغة المتبادلة في الموقف ، لأن للموقف نفسه — والمشكلة اللتارة فيه — بقللة الافتعال . ولكن هيكل حين يصور موقفاً ريفياً بطريق الحوار فإنه يتفوق على طاهر حتى تفوق الأصل في البيئة والتقدير في الفن .

لقد نفذ هيكل إلى جوهر الشخصية الريفية وخبر ما فيها من مظهرية مقدمة ، فأعانه هذا على أن يصل في مثل هذه المواقف الحوارية إلى درجة من الطبيعية والسهولة المتممة غير مفكورة ، وتدع جانباً أنه يكتب : « قد القام » ويكتبها حتى مثلاً : « جد الجمام » فالاختلاف خطي لا أكثر ، ولا يضيف للغة في ذاتها عمقاً أو مغزى ولا يزيد لها إقناعاً .

وللشكلة القوية عند تيمور — تستحق الاهتمام ، إذ تواجه لأول مرة من أحد دعاة المصرية المصرية . حقا لقد واجهها من قبل عيسى عبيد ، ولكنه قد اتخذ موقفاً من الحوار عرفناه ، وأبقى ما سواه للقصي ، فإذا ما صادف كلمة أجنبية يعجز عن إيجاد مقابل لها ذكرها كما هي ، وإذا ما سقط في خطأ فهو خطأ الجمل بقواعد اللغة لا الاجتهاد الفني ، وهذا ما يفرق فيه تيمور عن عبيد ، فإنه لا يستسلم للفظ الأجنبي وإثنا يحاول إخضاعه بتمريبه ، ولكن تمريبه مضطرب ، في مرحلة التجريب ما يزال ، فترة هو « قطار الكهرباء »^(٢) ومرة أخرى هو

(١) زينب : ص ١٣٢ — ١٣٤ .

(٢) رجب اندى : ص ٤٥ .

الترام^(١) بعينه . ويظهر الاضطراب في محاولة تصحيح الأساليب المامية أو العكس ، فصاحب اللطم يهتف في لهجة شعبية لا تخطئ حقيقتها : « جهز يا ولد المائدة التي في الركن وافرش عليها جرنالا جديدا^(٢) » . ثم إن الركد توسط اللطم بمد ما مسح بغوطة صدره وقد رجب وزميله ، وصاح مناجيا نفسه بنفمة فيها مدوغنة فائلا: الى على الله على الله^(٣) . وعلى حين نعلم أن النسوة يقلن عن للطم فتوحة لانه « عايق » ، ويستعمل تيمور هذه الصفة الحية بصورتها الشعبية الزاهية ، نجد رجب أفندي يطبق على عنق الحاج حلجيان بقبضة كأنها مخلب الباشق !! فهذا الاضطراب في استعمال الأسماء الموصولة ، وإخضاع الكلمات للمربة لحركات الإعراب ، ومحاولة القرب من الكلمات المازجة والألفاظ الشعبية ، التي تعادها محاولة أخرى للتضاح والإغراب ، كل ذلك من علامات البداية التي تشغل في هذه الرواية خير تمثيل .

ويفسد بعض الباحثين تيمور وعيسى عبيد معا جهدا آخر في مضمار اللغة ، لاذ « أصبح جمال اللغة لا ينبع من قيمة غير قدرتها على التعبير ، وتخلصت من طلاء الزينة ، وأخذت اللغة تشق طريقها إلى التعبير عن أحاسيس الإنسان وعواطفه الداخلية^(٤) » ونسبة هذا التحول إليهما قول بالظفرة وهو في الأدب — كما في غيره — منطلق مرفوض ، فالتطور صفة الحياة وعلامة الاحتمار ، وقد تقيمتنا هذا الجانب فيما سبق من أعمال ، ورأينا اللغة تتميز بين النديم

(١) الرواية : ص ٣١ .

(٢) الرواية : ص ٦١ .

(٣) الرواية : ص ٦٢ .

(٤) الدكتور عبد الحسن بدر : تطور الرواية العربية : ص ٢٥٧ .

ومعروف، لتأخذ لها طريقا عند لظنى جمعة، وتمضى على نحو أكثر صعة وحياة عند طاهر حتى ، فتكون قد تخلصت من زيتنها تماما ، وأصبحت فى خدمة تكوين الصورة ، إلا أنها تظل عنده فى حدود الصورة الخارجية ، فيخوض بها هيكل عالم النفس الرومانسية الشاعرة ، لتصل فى النهاية ، ومع الزعة التحليلية ، إلى ما يقرب من الدقة والاقتصاد عند تيمور و عيسى عبيد .

وببدو تيمور فى محاولته الثانية أكثر بدنا عن هفوات الاضطراب القوى وحدة التمييز ، وقد خضعت «الأحلال» لتجربة فريدة لم يتم بمثلها غير تيمور ، إذ أعاد نشرها مرة أخرى بعد سبعة عشر عاما من صدورها (سنة ١٩٥١) تحت عنوان آخر هو : « شباب وغايات » . وقد حاول أن يتجنب فيها الكثير من أخطاء البناء والتمييز ، فحقق له بعض التوفيق . ويجمع النقاد على ندرة لاشين فى اكتشاف التمييز المناسب وإدارة الحوار وإغنائه بما يكشف عن دخائل الشخصيات وطلبتها .

يقول عنه يحيى حتى : من السهل أن تفرق تيمور عن محمود طاهر ؛ فالأول يتميز بمبالنته فى وصف دقائق للنظر الذى يصفه دون أن تجمع هذه الأوصاف مهارة أو حبكة قصصية ، وكثيرا ما يفشل فى الإتيان بالمحاورات على طبيعتها ، وكما تكون بين الأشخاص الذين يصفهم ، والسبب فى ذلك أنه يفكر تفكيراً عربياً ثم يترجمه إلى العامية ، ومن هنا كانت على معظم أحاديثه مسحة من التكلف ... ويمتاز محمود طاهر بأن الحبكة القصصية تكون فى الغالب متفتحة ؛ قمتة واضحة الأطراف ، يفسدها بعض الأحيان زلاجات لازوم لها ، ثم هى بحمة الحوادث تسير بك من فكرة إلى فكرة فى ذوق أوربى ، ويمتاز أيضاً ، وهو شئ مهم عظيم الأهمية ، بوجود روح العناية بالكتابة واضحة فى معظم

قصصه^(١). ويقول عنه الدكتور حسين فوزى : « لم أعرف للغة العامية بلاغة بقدر ما عرفت في كلامه ، وإذا أسفت على شيء في أدب طاهر لاشين فهو انصرافه عن إجراء لسان أشخاصه بتلك اللغة الملونة الفياحة^(٢) » . وفي مقدمة الأستاذ حسن محمود التي تصدرت « حواء بلا آدم » يشير إلى تميز أسلوبه بالكاهة والسخرية ، لكن هذه السخرية ليست أساس فكاهته ، إذ هي من النوع البريء المرح الذي قد يبعث على الابتسام أو الضحك ولكنه لا يبعث على الاحترار ، كما نشعر من فكاهته بإشفاقه على مخلوقاته وحبه لهم ، ويطلبك بمشاركته شعوره ، كما أنه لا يهزأ بتقائصهم ، وإنما يلتمس لهم الأعذار وينتحل لهم المبررات .

وهذه الأقوال جميعا وإن كانت لا تنتج إلى الحوار عنده اتجاها مباشرا فإنها علت لأسباب نجاعة؛ فهو حوار طبيعي غير مفروض على شخصياته ، وهو حوار صريح يقول كل شيء عن هذه الشخصيات ، كما يمتاز هذا الحوار بالوضوح والتركيز تقريبا على إتمامه للشبكة القصصية ووضوح الرؤية في خاطره ، ويجمع إلى ذلك اتصافه بالإنسانية والتعاطف مع نماذج ، فهو لا ينطلق لتضحك منها ، وإنما يفعل ذلك لثري لها حين نطلع على أحقادها . وقد تقدم بالحوار في « حواء بلا آدم » خطوة كبيرة حين لم يقتصر على مجرد الكشف عن الأفكار أو المخططات بصورة مباشرة ، وإنما منحه دلالة أبعد ، من خلال امتداد الجملة أو اقتضاها ، ومن خلال تجاوزها الحى مع نفسية قائلها وعالها الداخلى ، الذى قد

(١) خطوات في النقد: ص ١٢ وقد اقتبس: « تطور الرواية العربية » وزاد فيه

وحرف أكثر من مرة بما يكس معناه . انظر ص ٢٦١ .

(٢) من مقدمته لمجموعة قصص: « الثقاب للطائر » ص ١١ ، ١٢ .

لا يتفق مع ما يجري به اللسان من عبارات مسموعة ، وهذا للشهد الحواري بين
حواء و رمزي ، وهما في طريقهما إلى بيتها في تلك الزيارة الوحيدة الفاصلة ،
يكشف عن خصائص الحوار عند طاهر لاشين . يقول رمزي جرياً على ما اعتاده
من بطولة خيالية لا تتجاوز الكلام : « ونصوري أن فيه قري لوجعت كل
ما عند أهلها تجديه لا يتجاوز جتية واحد .

— وهذا يؤس

ومرت في خاطرهما مقارنة بين البيثيين ، وبين الأهلين ، ولأول مرة في حياتها
تبينت أن جدتها يجب أن تكون أحسن بما هي عليه مظهرها . والحاج إمام ...
أواء لو دخل وكان بقميصه وسرواله يتوضأ في صحن الفار .
— تجديش في الدنيا أعجب من كون الفسلفة دول ماينا موش في أوده
مبنية بالطلوب أو الدبش إلا إذا ماتوا .

— ملاحظة مدعشة ^(١) .

رمزي في هذا اللقط خلى البال إلا من اهتمامه اللوهوم بالفلاحين للمدمن ،
فتصلوا له الثروة ممثلة في إطالة الجمل لإقناع نفسه بأنه يقوم بدور ما من أجلم ،
وحواء مهمومة بما هي مقبلة عليه من مشاهد قاسية ، فتأتى عباراتها مقتضبة قاطمة
تحمّل كلمات حزينة أو قاترة . ونحن هنا نرى لها ونه تلف على ألبها ، ولا يساورنا
أي قدر من السخرية من طموحها المحقق لاعمالة .

٣ — خصائص الحركة الواقعية الأولى :

هذه إذا : « الحركة الواقعية الأولى » ، فقد اتضح لنا أنها كانت حركة واعية ،
تأزر على خلقها وتشيطها أفراد عديدون ، وعن وعى بدورهم القدي يصنعون ، وإن

(١) وهذا اللقط اقتبسه أيضاً « تطور الرواية العربية » وحاول تفصيله ١١

بدا في أحيان كثيرة مستقنًا إلى إدراك فردى وثقافة ذاتية، لكنه كان يلتقي مع رغبات عامة في استقلال البلاد فكريا وأديبا بما يوازي ويساند استقلالها السياسي. إن هذه المرحلة لم تطفن إلى الواقعية في صورتها وفلسفتها للذهبية الكاملة، وإذا حدث اللقاء والتوافق أو التأثير والتقليد بين ما ينتج بعض أدباء هذه المرحلة من أدبويين إنتاج بعض الواقعيين، فهو الإعجاب بالشخص وبأدبه لا بالمذهب الذي يصدر عنه، أي أن هذا الجيل لم يكن يبحث في النظريات أو المدارس الفكرية، بقدر ما كان يهوى للتعبير عن نفسه، وعن شخصية وطنه، ويبحث من خلال أشواقه عن النهج اللام الذي يمكن أن تظهر فيه دعوته ويبرز فيه موقفه جليا، ومتعافنيا. وكان يشعر بأنه يرود أرضا جديدة، ولهذا كثرت كتابة المقدمات بين يدى الروايات ومجموعات القصص القصيرة، وهذه المقدمات بدورها لا تحفل بالأسس الفكرية للذهبية بقدر ما تردد أسماء أدباء الغرب كأفراد، فاشتملت على أسماء تقف موقف التضاريس الصريح في فلسفتها وأبحاثها الفنية، تستشهد بهذا أو تعتمد فكرة من ذلك. كما أن الكاتب من هذا الجيل كان يخلط في قراءاته بين مختلف الأداب وعبر الأزمنة، ولا يلتزم بؤلف خاص أو باتجاه خاص في قراءاته. وهذا بالطبع لا يناقض أن ينصب إعجابه على شخص بعينه أكثر من سوا، لأن غايته في البداية والنهاية التعبير عن الذات ممزوجة بالتجربة الاجتماعية العامة، لتظهر ملامح الوطن المصرى جلية.

ولظروف تاريخية واجتماعية وفنية وشخصية، اكتسبت هذه المرحلة خصائصها العامة التي يمكن أن تلخصها في تلك الروايات التي عرضناها. وفيما يعود إلى التاريخية والاجتماعية ينسب على هذه المرحلة طابع الاهتمام بالقصة القصيرة، فالمدد الذي عرضناه من الروايات محدود، فضلا عن أنه يشل — فيما عدا تيمور — تجربة

وحيدة لسكن كاتب من الآخرين ، حتى أولئك الذين لم يلتزموا بالتصوير الواقعي
وتعرضنا لأعمالهم في الفصل السابق نعضهون أيضاً لهذه الظاهرة حيال الروايات ، على
حين أننا نجد لنيمور ، في الفترة نفسها ، أربع مجموعات قصصية ، ولطاهر لاشين
مجموعتين ، وإيمى عبيد مجموعة ووعدا بأخرى ، ولأخيه شعاعته مثل ذلك ، ولحمد
تيمور مجموعة « مآثر الميون » ، هذا غير القصص الفردية والمتفرقة التي نشرت
في « السفر » و « الفجر » وغيرها مما كان استمرارا لها بعد احتجابها ، ولم
تجمعها كتب منشورة .

وتنسجم موجة القصة القصيرة التالية على هذه المرحلة مع الإعجاب المشترك بروادها
— موباسان وتشيكوف على الأخص — برغم الاختلاف على غيرهما من مشاهير
الروائيين . وإذا كان عيسى عبيد على وجه خاص قد ردد بانفعال واضح اسم
بلازكوزولا ، فإنه بدأ بالقصة القصيرة أولاً بالرواية التي اهتم بها هذان الكاتبان ،
وكان فيها أقرب إلى التوفيق منه في محاولته الروائية اليتيمة . وإلى جانب قلة
الروايات الصادرة في هذه المرحلة من الناحية العددية فإنها تعكس أيضاً نوعاً
من القصور في الكتابة ، بمعنى أنه يتندر أن تصدر روايتان في عام واحد ، أو في
عامين متتاليين ، وكان الأمر على العكس في القصة القصيرة ، فقد شهدت الأهوام
(١٩٢١ — ١٩٢٦) أيضاً من هذه القصص ، وصدرت فيها مجموعات عديدة .

ومن حق التأمل لهذه الظاهرة أن يعجب : فالقصة القصيرة ما تزال تعتبر
أحدث الاكتشافات الفنية في مجال الشكل ، لم تعرف في صورتها الفنية الكاملة
قبل موباسان و تشيكوف ، فضلاً عن أنها في صورتها الفنية للكاملة أيضاً
تحتاج إلى دراية فنية أعلى ، وتجربة أطول ، وقدرة على الملاحظة الدقيقة ، وإصطيد
الظواهر المادية والواقف المألوفة ، مما يحتاج إلى تنبيه عظيم ودقة متناهية ، فضلاً عن

أنها فن الاقتصاد في الكلمات مع غنى الدلالات، وفن الشكل الحكيم مما لا يجتعل شطحات البندزين أو من لا يستطيعون نكران ذاتهم وإخراج أنفسهم من آثارهم الفنية. فكيف (غامر) هذا الجيل وماسر هذه المفامرة؟ أغلب الظن أن الأمر مرتبط بقدرات المجتمع حضاريا وتاريخيا، وعلى قمة هذه القدرات المحدودة سهولة نشر القصة القصيرة حيث يقسم لها صدر الصحف، وهي في ذلك تشبه المقالة من حيث الحجم، وتقرب منها أحيانا - في تلك المرحلة - من حيث الشكل، ربما لترضى أصحاب الصحف. أما الرواية فلا مفر من طبعها في كتاب، والاعتماد على جمهور القراء في تمويلها، ولم يكن الجمهور قد اعتاد رؤية هذا اللون من الروايات حيث تختفي المتناوين المغرية بغموضها اليوليى أو مفزاهها الجنسي، لينظفها «رجب أفندى» أو «ثريا». هذا فضلا عن أن المجتمع كان في حالة التوتر والتغير في أعقاب ثورته الشعبية: شهد زوال الحجاب وقيام الحياة الدستورية وإخفاقها وأزماتها، والرخاء الاقتصادى المعجيب، والانهدار المالى الخيف في أعقابه، وتأسيس الجامعة المصرية ومصادرة الفكر الحرفيها، كما شهد تبذلا واضحا في أحجام الطبقات الاجتماعية وفاعليتها العامة، وهذا المجتمع القلق السريع التغير يؤدي بدوره إلى معجز الكتاب عن ملاحظته في تطوره من خلال عمل روائى، إذ يقوم على النظرة للثانية والفكرة للمتدة ورصد التطور الهادى. وتكتب الرواية عادة لمجتمع مستقر وقراء يشعرون بشيء من الالة والاستمرار، وهو ما حرمة هذا الجيل. وقد عاش الكتاب في ظل هذا المجتمع فائز به من حيث لم يستطع أن ينقطع للإنتاج القنى الذى يستغرق وقتا طويلا وجهدا كبيرا.

ونستطيع أن نضيف إلى ذلك تمليلنا فنيا آخر، وهو أن هذا الجيل، وهو مكتشف الواقعية، كان من الطبعى والنطق أن يكتشف معها القصة القصيرة

التي ارتبطت بالواقعية أوثق الارتباط، وقامت على أساس من اكتشافها لفهموم جديد للزمن، فهو في سيرولته — عند الواقعيين — لا يتكون من خط ممتد مدمج وإنما من لحظات منفصلة، وحياة الإنسان لا تنمى على نسق واحد، وإنما من حق اللحظة الشعورية أو الموقف أن يبرز لذاته مستقلاً ومنفصلاً عن التيار العام وحاملاً شارته ومفزاه في الوقت نفسه. فليس غريباً أن يكتشف محمود تيمور قصة القصصيرة، بل الغريب ألا يكتشفها لمواسان الذي هداه إليه أخوه.

ومن نتائج هذه الظروف التاريخية أيضاً أن الواقعية في هذه المرحلة نشأت في رعاية الطبقة المتوسطة والشعبية، حين بدأت هذه الطبقة تأخذ مكانها اجتماعياً بفعل الثورة وبالنمو الثقافي نتيجة انتشار التعليم نسبياً. وإذا كان دعاة المصرية للصيرية قلة أرسنقراطية آمنت بالديمقراطية — فيما يرى يحيى حقى — فإن بعضهم على الأقل، من الصعب اعتباره من هذه الأرسنقراطية، بل هو أدنى إلى المتوسطة مثل طاهر لاشين وعيسى وشعانة عبيد. وقد نشأت الرواية في رعاية الطبقة الوسطى بجامعها ذات الثقافة المحدودة بمعنى آخر غير أنها قامت على تصور تلك الطبقة، وتصدر رعاية ذوقها وتملق مشاعرها الخاصة، نتيجة الإحساس بالتزايد بها، بعد موقفها إبان الثورة وما ترتب لها من حقوق في ظل الحياة الدستورية، أو كما يقبول والتر آلان تعليقاً على مسار الرواية الإنجليزية، وما خضع له من تغييرات في أعتاب قوانين سنة ١٨٧٠، وما ترتب عليها من حقوق للطبقات المالية الكادحة: «لقد أصبح إمداد جمهور تلك المستويات التي ليست لها صلة بالمستويات الأدبية والفنية — كما قد يقبدر إلى النعمن — بالروايات حلاً مقبولاً، وتوقفت فكرة المستوى الموحد والرفيع حلياً... لأننا عندما نعطي لشخص من

أنصاف التعللين حق التصويت ، وتدفعه إلى أن يعتبر نفسه بذلك كتحكم في أقدار بلده ، فإنه ليس من السهل في الوقت ذاته أن نقنعه بأنه لا يمكن أن يكون أيضاً متحكماً فيما هو ممتاز في الفن ، فهناك استمداد فطري عند كل شخص للاعتقاد بأن ما يفعله هو الأفضل^(١) .

وفي ضوء هذا الشعاع التاريخي الاجتهادي نستطيع تحليل ما ظهر واضحاً في هذه الروايات من ميل إلى الإفراغ والإزعاج تارة ، وإلى الإثارة الجنسية تارة أخرى ، أو ميالقات عامة في الوصف أو التعليل أو رصد الحوادث والأسباب. واتجاه الكاتب إلى جمهوره ، وتفكيره في إرضائه ، واضح في مقدمة تيمور لرواية «رجب أفندي» ومن قبله ظهر عند لطفي جمعة وحتى ، لكن كاتباً آخر مثل عيسى عبيد كان يناوئ جمهوره ، ويصدم ما اعتاده من تقاليد فنية ، وهذا بدوره لا يبطل تحليلنا ، بل يؤكد أن الظاهرة يمكن أن يصنعها - بل لا يمكن إلا أن يصنعها - أكثر من سبب أو دافع ، فالبالغة في ذاتها - كبداً عام - تمثل الشغافات الأخيرة للرومانسية في الرواية الواقعية . فهذا الجرح والإفراط والقلو من علامات التعبير والتصوير الرومانسي^(٢) . بل إن محلي روايات بلزك يضمون عدم الدقة في التحليل النفسي للمواقف المعقدة ، وعدم اعتناؤه بالعوامل الناحلية التي تكون سبباً في تكوين النفس أو تفككها ، مقترنين ببعضهن النموذج الشاذ^(٣) .

وكان كتابنا حديث عهد بهذا الاتجاه الراقي الجديد ، بل بدأ بعضهم حياته الأدبية باتجاه نحو الرومانسية واضح ، وعمود تيمور نفسه يعترف بأن إعجابه

The English Novel, P. 260

(١)

(٢) ج لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ج ٢ ص ٣٤٤ .

(٣) السابق ص ٣٤٢ .

الأول كان بالروايات البوليسية ، كما أعجب ؛ « ألف ليلة وليلة » . وبين المقامرة والخيوط والعجائب وارتداد البلاد المجهولة ، ولد كاتباً شاعراً يقرأ لهوجو وديجموسيه ، وينشر قصيدة عن « الزهرة الماشقة » في مجلة « السفور » سنة ١٩١٩ ، ويمنح إعجابه لشراء المهجر ويحاول تقليد شعر مشور . ومثل ذلك يمكن أن يقال — مع شيء من التحفظ — عن طاهر لاشين .

وترتبط هذه المبالغة الواضحة — من الوجهة الفنية — بمرحلة البواكير ؛ لأن الإغراق أقرب مثالا من الاقتصاد الذي يحتاج إلى دراية وحذر ، وغوص وراء الدوافع المتأنية التي تصنع مصائر الناس على مهل وبسلسل غير منظور . وهذا الجيل الرائد لم يكن يملك هذه القدرة التي تحتاج جهد المزاولة إلى سعة للمعرفة ، فإذا عرف هذا الجيل أشياء عن الرواية الفنية ، فإنه لم يكن زاول الخلق عملياً ، وكان في مرحلة البهر والإعجاب بقراءاته في الرواية الأدبية ، يريد أن يؤكد ذاته على أي وجه كان ، ويكتفي من الفن القصعي بالقشرة ، ومن للصبر بما يشبه تعليق اللافتات دون اهتمام بما تحتها من مضامين .

وهذا الميل إلى المبالغة والتحويل بالإضافة إلى سهولة الأداء ، هو المستول عن تلك الشخصيات الشاذة التي ظهرت في أكثر الروايات ، وقد يكون علم النفس مسئولاً مسئولية المشارك في ذلك ، إذ كان علماً حديثاً بالنسبة للثقافة العربية ، وهو في تحليله لأعراض النفس وانعراقات الشعور يفرى الكاتب المبتدئ . يتقدم مثل تلك النماذج الجاهزة . ولا نمنى بالجاهزة ما تعنيه كلمة Flair أو أنها غير مطبورة ؛ وإنما نمنى أن علم النفس يقدم الجزء الأكبر من التقيد الروائي حين يصف « الحالة » من كافة جوانبها ، ويشير إلى نهايتها وتوقعاتها : الانتعار لدمن الخمر والمقامرة احتمال قائم لمن ورثها وزاولها (في وادي

المهموم) والجنون أو الانتحار غاية مقبولة لمن ضرب في أوهام السحر ،
 واستسلم لتكهنات الخرافة ، وصنع من خيوطها الوهمية أحلامه وآماله (رجب
 أفندى — حواء بلا آدم) . وقد اعتمد طاهر حتى على شخصيات جاهزة أيضاً ،
 بل رواية جاهزة بمعنى آخر ؛ إذ تولت المادة التاريخية تطوير الرواية في الصميم ،
 وأصبحت قصة الحب شيئاً ثابتاً ، غاب تماماً طوال الحوادث الحادثة ليظهر في كلمة
 وداع في الصفحة الأخيرة ، وجهها المؤلف بنفسه ، حين عجزت الرواية موضوعياً
 عن توجيهاها . وهذه الخطوط الصارخة في الوصف والتحليل من علامات البداية
 لقن ما يزال يرود الطريق للمرة الأولى ، لا وسط ولا اعتدال في طبائع الشخصيات ؛
 لأن الوسط المعتدل — أى الإنسان السوى — يحتاج إلى جهد في تقديمه فنياً ،
 فتصوير الأمور العادية والحياة اليومية البسيطة هو ما يحتاج إلى فن ودراية ،
 وما عبر عنه محمود تيمور من إلزام الشخصية صفة واحدة صارخة يؤدي بدوره إلى
 أن تكون الشخصية نمطية أو مسطحة أو كاريكاتورية ، ويطلق فورستر الكلمات
 الثلاث على الشخصية التي تبنى حول فكرة معينة ، ويمكن أن يعبر عنها في جملة
 واحدة ^(١) . وهو في تعداده لميزات الشخصية المسطحة — في مقابل المكورة
 أو النامية — يكشف عن جوانب السهولة التي تدفع بعض الروائيين إلى إشاراتها ،
 فن ناحية يمكن التعرف عليها بسهولة حيثما جاءت ، فلا تخطئها عين الكاتب
 العاطفية ولا عينه المبصرة ، ومن ناحية أخرى يكون في استطاعته أن
 يتذكرها فيما بعد ؛ إذ تبقى في ذاكرته دون تفسير بسبب من أنها لا تغير
 حسب الظروف . هذا فضلاً عن أنها لا تحتاج إلى تقديم إلى القارئ ،
 ولا تهرب من الكاتب أو القارئ ، فليس عليها إلزام بالمراقبة في

E.M. Forster | Aspects of the Novel, P: 75.

تطورها وإظهار جدها ، فحجمها ثابت وحركتها محسوبة (١) .
وهذه العناصر ذاتها تستطيع أن تفسر لنا لماذا اعتمدت روايات هذه
الرحلة على شخصية محورية ، يتجه إليها الكاتب بالوصف والتحليل ،
وتدور الحوادث وتنمو بفعلها أو في خلعها وتغييرها ، فحياة الشخص الواحد
يمكن أن تكون زباطا تقليديا للحوادث ، وتطورا لخط الروائي . وهكذا سنجد جدد
روائيي هذه المرحلة منصرفا إلى شخص واحد — فيما عدا عذراء دنشواي ولها
ظروفها الخاصة — يصير ما عنده ثانويا ، وإلى جانبه لا تكتسب أحداث
الرواية قيمة في ذاتها أو دلالة خاصة بها ، أو بالبيئة العامة في الرواية ، وإتمام
مهمة بمقدار ما توضح من جوانب هذا الشخص أو تصرفاته . وفي هذا الملح
بالذات — نرى الاهتمام بالشخص أو بالبطل — يقف هذا الجيل من الواقعيين
موقف التناقض مع ما عرف عن الرواية الفنية في عصره . ولكنه — في نفس
الوقت — يعتبر منطقيا مع نفسه ، ومع قدراته ومرحلته الطلائعية التي لم تسبقها
تجارب رائدة في مجال الشكل الواقعي ، هو متناقض مع قراءاته في اتجاهها
الواقعي ؛ لأن الواقعية في تلك المرحلة كانت قد تخلصت من البطل لمخلصا شبه
نام . إذا كان بلاذريتهم بشخصية ما في رواية من رواياته فإنها لم تكن تستعزف
كل قواه الخالقة ، من خلفها اللوحة المريضة للمجتمع ، وحين كتب فلوير
«مدام بوفاري» كان لا يزال يولي شخصية إيمانشيانم الاهتمام الخاص ، ولكن
مقاطعة نورمان تبدو في صورتها الكاملة ، كإطار محدد للشخصية ، يفرض
عليها مصيرها أو يذهبها إليه . أما زولا فإن للوضوع — لا الشخصية —
هو ما كان يصنيه في الأسس (٢) .

(١) السابق ص ٧٦ - ٧٧ .

(٢) راجع في ذلك : « في الثقافة المصرية » ص ٢٠١ .

ومن وجه آخر يمكن أن يقال: إن زعماء الواقعية — بتراك وفلوير وزولا — لم يكونوا أصحاب التأثير الأقوى في هذا الجيل — إذا استثنينا عيسى عبيد ولطفي جمعة — وإنهم آثروا من الواقعيين أمثال موباسان وتشيكوف، وهما من رواد القصة القصيرة، وكثيراً ما قامت قصصهم القصيرة على تصور شخصية في موقف، ولا نستبعد أن يكون الاهتمام بتصور الشخصية في موقف أو حيال أزمة قد تسال من القصة القصيرة عند مثل هذين الكاتبين إلى الرواية المصرية في هذه المرحلة، مضافاً إليه هذه السهولة التي يجدها الكاتب في تصور الشخصية ولا يجدها في تصور أحداث تلزمه بأن تكون صادقة على مجتمعه ومرحلته. فضلاً عن أن هذا الاهتمام بالشخص له غلة البرجوازي، من الاهتمام بالفرد وإبراز دوره الخاص أو وضعه الخاص الذي لا يمثل فيه إلا نفسه، وقد كان كتاب هذه المرحلة من البرجوازيين أو من هذه الأرستقراطية التي لا يقل إحساسها بذاتها عن هذه الطبقة الوسطى التي ظهرت في مجال التعبير الأدبي ككتاب وكأبطال روايات وقصص. وهذا مانعنا بالتول بأن هذا الجيل في مجاهله لبعض أسس الواقعية المذهبية، كان في الوقت ذاته منطقياً مع نفسه.

على أننا سنكتشف وجهاً آخر لهذه المنطقية حين نتجاوز — تاريخياً — المرحلة المذهبية في الواقعية الأوروبية، ونعود إلى الدعوة الواقعية الأولى التي تحدث عنها إيلان وات وربطها بمنتصف القرن الثامن عشر، فعدد معالمها وخصائصها، وهي في بعض ملامحها ومفاتيحها هناك تلتقي بمرحلتنا هذه، إذ كانت تمثل هناك أيضاً «التجربة الرائدة غير المسبوقة»، وقد وجد هؤلاء الرواد — رينشاردسون وديفوفيلدينج — أنفسهم حيال فهم الجديد في مأزق؛ فالأشكال الفنية قبلهم راسخة وموضع قبول عام، ومجرد الاستسلام لما يجتليدها يهدد قيمة الفن الجديد

بالإنهيار . والسبب في هذا يرجع إلى أنه قد أصبح أول عمل للروائي أن يحول
أفعاله الصادق إلى تجربة إنسانية، فإن الاتجاه إلى أى نموذج من النماذج التقليدية السابقة
يهدد نجاحه، ويعرضه للخطر، أما هذا الشعور الغالب بأنه ليس للرواية شكل محكم
يقارن بالتراجيديات والتصيدة الشعرية فمن المحتمل أن يكون قد أدى بدوره إلى فقرها
في التقاليد التكنيكية، وأن ذلك كان ثمنا لواقعيها، ذلك أن رفض الشكل
التقليدى قام على أساس من رفض التجارب التقليدية ومضامينها، وكان لا مفر
من البحث عن شكل فني جديد، يقسم للتجربة المعاصرة التي تهتم بالجموع، ولا تلتفت
إلى الأسطورة أو التاريخ^(١) .

ونستطيع بالمثل أن نجد الاعتماد على « شخصية » واضحا في عناوين روايات
هذا الرعيل الأول للكشف للواقع في الرواية الإنجليزية، فهناك « إميليا »
و « روبنسون كروزو » و « توم جوفز » وغيرهم، ولم تكن هذه نقطة التشابه
الوحيدة بين الميلادين، فنند ريشاردسون نجد الاعتماد المبالغ فيه على الرسائل
المبتدأة، ورصد التفاصيل الصغيرة والدقيقة، حتى لقد اعترض كثير من القراء
للمعاصرين على ما أسماه : « تكديس الظروف التافهة » مما دفع برجل في مقهى
أن يتندر بسخرية من أن الكاتب لم يحكم لنا عن العدد الصحيح لدايس الشعر
التي استعملتها « إميليا » عندما ذهبت لمقابلة لنكولن شاير، وقد تبعه
فيلدين حين وقف عند التفاصيل الدقيقة للثياب، وذلك عندما جعل بطلته
شامبلا - وهي معارضة لإميليا - تحزم قبلا أو قبايين عندما تترك سكنها^(٢)،
وفضلا عن غرابة الصعوبة في « روبنسون كروزو » وعند هؤلاء جميعا نلح

عدم الاحتفاء بالأسلوب، أو رفض التأنيق القوي، مع حرص على وجود التناسق أو التناصب بين الشخصية ولقنها، وكان ريتشاردسون أيضاً رائد هذا الفهم الجديد لطبيعة الشخصية وصلتها بالحوار — بالنسبة للرواية — إذ فرق من خلال خبرته وتجربته بين لغة الرجال ولغة النساء، ولم يسكن الاختلاف واضحاً من قبل بهذه الدرجة، حتى لقد لفت التشابه بين لغة الرجال ولغة النساء نظر النقاد في عصره^(١). وهذه المشكلات اللغوية واضحة أيضاً عند جيل الواقعية الأول بالنسبة للرواية المصرية، بدرجة تسمح بالقول بأن هذه المرحلة يمكن أن تسمى مرحلة التجريب في اللغة كأي مرحلة التجريب في التكنيك، فإما من كاتب إلا ووقف عند اللغة يتخذ له رأياً أو فهماً خاصاً، يدافع عنه، كما لسانه في مقدمة عيسى عبيدومن قبله في مقدمته طاهر حتى، كما لسانه في (تصرف) تيمور وعودته إلى قصصه ورواياته بعيد صياغتها. ولسانه في مقدمة الدكتور حسين فوزي التي صدرت بها مجموعة «النقاب الطائر» وهو يوازن بين طاهر لاشين حين يكتب بلغة الشعب، وبينه حين يكتب بلغته الخاصة. يربط حسن محمود بين المبالغة والألوان القوية وبين لغة التعبير وكأنما يرى المبالغة مبرأناً تلقيناه عن التعبير القصيح الذي تتدخل فيه العنمة بالقدر الأكبر^(٢). والرابطة واضحة بين الاتجاه إلى الواقع ورفض اللغة المزينة، فليس في دنيا الواقع لغة منمقة وجذيلة، ولكن هناك لغة صادقة في التعبير عن عالم قائلها، ومادام هذا العالم ليس مستمداً من (صالونات) الطبقات الراقية — فالواقعيون يرفضون استمداً تحاربهم ورؤاهم من هذه الأوساط — فإن

(١) السابق ص ١٦٩ .

(٢) مقفمة حواء بلا آدم .

لنته بالطبيعة تنسم بالبساطة والخشونة . وقد كان مما لاحظت قد بذاك على أسلوبه أنه غير سليم ، مشوش أو مشوه بمتاير ركيزة غير ملائمة^(١) . والحكم بعدم الملائمة يرجع إلى هذا الدوق القدي صنه الرومانسيون معتمدا على شفافية التعبير وإيثار الكلمات ذات الظلال .

وبنظرة سريعة سيتضح لنا ما انعكس في جو هذه الروايات من بأس وحرز وتشاؤم . . . وإذا كان اليأس والحزن في « عنراء دنشواي » مستمدا من طبيعة للوضع الذي لم يتدخل فيه المؤلف ليغير العلاقات في داخل البناء الروائي عنها في الخارج إلا بأقل درجة ، فإن الظاهرة تظل واضحة وسلمة عند لطف جمعة وعيسى عبيد وعمود تيمور و طاهر لاشين ، فانتهت رواية الأول بانتعار البطل وانتهى « وديع نوم » إلى التعلق بالأوهام وارتكب رجب أفندي جريمة قتل وانتهى إلى الجنون . وإذا كان القدي سامي (الأطلال) قد تعلق بأخر أمل ممثل في ولده من فتحية ، فإنه يدفع بفتحية قسما إلى اللوت ، وبتنهائي إلى احتراف البناء أو الضياع ، كلمات أخوه وزوج أخته وتحول الميوطى إلى تاجر ملذات ، وانتحرت حواء أيضا وعشت الأيام والنظم الاجتماعية القاسية بأخر أحلامها في حياة كريمة .

يغير حاجة إلى أدنى درجة من التأويل ، سنجع اليأس والإحساس بوطأة الحياة وعبت مقاومة مقاديرها قاسما مشتركا بين هذا العدد من الروايات . ويربط الدكتور عبد الحسن بدر في تحليله لرواية طاهر لاشين بين ما تنضح به صفحاتها من بأس وبين الفترة التي كتبت فيها ، حيث استولى « صدق » على الحكم ودفع بالحريات إلى هاوية لاقرار لها ، وحكم محمد محمود مصر بقبضته الحديدية ، إلى آخر هذه الظروف التاريخية المعروفة التي لن تنهض لتفسير هذه الملامح نفسها

التي عكستها روايات صدرت قبل استفحال الأزمة ، ولذلك لن نربط الظاهرة بالظروف التاريخية الوقتية ، وإنما نربطها بظروف المرحلة بصفة عامة ، وهي مرحلة الاضطراب في النظم والثقافة والتقاليد ، صورنا بعضا من ملاحظاتها في الفصل الأول ، وهذا الاضطراب قد جعل الرؤية أمام اللثقف غير واضحة ، وبهذا غلبه التشاؤم في أشد المواقف استدعاء للتفاؤل ، ومجموعة عيسى عبيد «إحسان هانم» وهي مهداة لسمزغول ، كما صدرت في أعقاب فرحة البلاد باستقلالها ، لم تعكس أى درجة من الثقة أو الأمل ، فإن أكثر الشخصيات فيها إما ضائعة بالفعل (مأساة قروية) أو في طريقها إلى الضياع (إحسان هانم) و (الزعة النسائية) وغيرها . ويمكن أن يقال هنا - ولا تريب - ما دام هذا الفريق من الرواد قد قرأ آثار الواقعيين الأوربيين وانضمل إليها ، وحاول محاكاتها ، فلماذا لا تنلس التعليل لهذا الحزن وذلك اليأس في قراءة في هذه الروايات الواقعية التي عاقت الأمل ، وقضت الثقة في الإنسان ، ولم تنتظر خيراً يأتي به الندى ؟ ولانجد رداً يضع هذا الرأي في موقف التحفظ إلا ذلك الشعار الذي رفعه هذا الفريق : المصرية المصرية ، والمصرية تعنى اقتباس الشكل الفني للرواية والقصة الأوربية ، والمصرية تعنى ظهور خصائص البيئة وملاحظاتها وقضاياها في هذا الأدب الجديد . وإذا فتحنا نوبك أن ندور في حلقة مفرغة ؛ لأن خصائص البيئة ستميدنا إلى طبيعة المرحلة وهي مرحلة اضطراب عام .

وإذا احتسكنا إلى قراءات هذا الجيل ، فإننا سنجد أنه قد تعرف عن كثب على الأدب الروسي ، وهنا تكمن المفارقة . محمود تيمور قد تقاسم إعجابه بمراسان وتشيكوف على سواء ، وكذلك قرأ طاهر لاشين الرواية الروسية مترجمة ، بل يذكر يحيى حتى ليلة ساخنة احتد فيها النقاش بين أعضاء هذه المدرسة الحديثة

« وكانت تنطلق على موائدهم كالرماس أسماء هوجو ودستوفسكى وموباسان وتشيكوف وبزالك العظيم ، كاد ذات مساء أن تنشب معركة لأن أحد الجلساء — بتأثير الثورة — فضل كاتباً شعبياً مثل جوركى على كاتب ليست له رسالة شعبية مثل بزالك »^(١) بل إنه يحمل تأثير الأدب الروسى فى هذا الجيل تأثيراً عاماً وشاملاً؛ فاعتبره غذاءم الروحى الذى حرك نفوسهم وألهم عواطفهم ودفعهم إلى الكتابة بحماسة الشباب ، ويذكر فى هذا المجال أسماء جو جول وبوشكين وتولستوى ودستوفسكى وترجينيف وأرتزبانشف وأخيراً جوركى^(٢) ، فالصلة قوية لا شك فيها، والاستعداد من الرواية الروسية والقصة فى فترة البحث عن الغذاء تشير إليه أكثر من يد ، ومن هنا يكون العجب من شيوع روح التشاؤم بين هذا الفريق بالذات .

حقاً لقد عرفت الواقعية التشاؤم واليأس ، وأسرفت فى تصوير النفوس المنعرفة كقرينة للفساد والفراغ الدنيامنداعيتها الأول بزالك، « الذى سجل فى العديد من رواياته الدوافع الشريرة للطمع والبخل والأنانية فى أشكالها المختلفة ، ولم يكن بزالك محباً للحياة ... فوجبة نظره فيها عادة وقاسية غالباً »^(٣) . وتسلسل هذا الشعور إلى فلوير وموباسان وزولا تشيكا مع أفكار تين من المجلس البشرى، وانغمسا بالجلو الأسود الذى أحاط بفرنسا بسبب حرب سنة ١٨٧٠^(٤) ، ولكن الواقعية الروسية لم تكن على هذا المستوى من سواد الرؤية،

(١) فجر القصة المصرية: ص ٧٧ .

(٢) السابق: ص ٨١ .

(٣) J. Macy : The Story of the World, a Literature, P : 407 .

(٤) السابق نفسه .

بل على العكس ظلت في أحلك الأوقات تتطلع إلى النفاذ آملّة في نحن لا نعرف كيف يكون .

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية هي التي رفعت شعار التفاضل من أجل الإنسان وللتقّة به في أعقاب الثورة البلشفية الكبرى ، فالحق أن الرواية الروسية تعكس هذا التفاضل وبدرجات متفاوتة قبل الثورة بكثير ، بل تمكسه مرتبطا بالأنجاه الواقعي للرواية الروسية منذ تباشيره عند جوجول .

ولسنا في مجال التحليل والتعليل لظاهرة التفاضل في الرواية الروسية ، وربما كانت راجعة إلى الروح المسيحية التي تؤمن بيوم الخلاص . هل تلك في أعقاب هذه المقارنة السريعة أن نزع أن هذا الطور من الواقعية في الرواية العربية كان أقرب إلى الواقعية الأوربية منه إلى الواقعية الروسية في اتجاهاه نحو الشفوذ والتشاؤم ؟ وآخر ما يمكن أن نشير إليه من خصائص تلك المرحلة من نشأة الرواية الواقعية وتطورها ما يكاد يصير مسلة لا تقبل نزاعا ، وهو انضمام كتابنا الروائيين إلى متأثرين بالثقافة الفرنسية وآخرين تنشقوا بنبرها ، وجعل الحظ الأوفر من التعبير عن النظرية من نصيب هذا الفريق ذي الثقافة الفرنسية ، دون الفريق الآخر الذي ينتج أعمالا روائية دون أن يهتم بتقديم النظرية أو تنفيذ غيرها . هل يمكن أن يسند إلى المصادفة وحدها أن أول مقدمة عرضت للفن الروائي كما يراه الواقعيون كانت بقلم محمد لطفي جمعة ، وفي فترة مبكرة جدا بالنسبة للحديث عن الفن الروائي عموما ، وأن حوالي ستة عشر عاما مضت في صمت إلى أن كتب عيسى عبيد مقدمته ، وهو من هذا الفريق المتأثر بالثقافة الفرنسية أيضا ، وأن حسن محمود حين كتب مقدمة « حواء بلا آدم » التفت إلى « فن لاشين » ، وحين كتب حسين فوزي مقدمة « العقاب الطائر » انضت إلى الجوانب الجمالية

في التمييز بامة ، وأنه - أخيرا - ليس بين قصاصينا من كتب عن فن التعة ،
ودافع عن وجهات نظر وهاجم أخرى بمقدار ما فعل محمود تيمور ريب الثقافة
الفرنسية ؟ إذا صحت هذه القضية فلن يجدى فيها حكم للورخ ، وإنما ستحتاج
إلى علماء النفس ؛ لا ليبروا هذا الاتجاه بين الروائيين من أرضنا في الضاهم
إلى الجانب النظرى إذا ما تنقفوا بالثقافة الفرنسية ، وإنما لتليل اهتمام الفرنسيين
أهمهم بالجوانب النظرية في مجالات الفكر والفن على سواء .

القسم الثالث

مرحلة الازدهار

(١٩٣٢ - ١٩٥٢)

هذا هو القسم الثالث من دراستنا التي تتمتع بواكير الواقعية في الرواية المصرية ، ونسومعها إلى أن تزدهر ويكتمل مفهومها وتستقر أسلوبا فنيا عند الكثرة من الروائيين ، وتتجه إلى أكثر من وجهة ، فالازدهار لا يبقى الاهتمام بالكم فحسب ، بل هو من باب أولى يعتمد على الكيف. ستكون روايات هذه المرحلة أوضح نهجا وأكثر وعيا بمتطلبات الفن السليم ، ومراعاة لمبادئ الواقعية. وقد اعتمدنا سنة ١٩٣٢ بداية لهذه المرحلة ، إذ صدرت «عودة الروح» في تلك السنة ، وليس من عجب أن نتخذ من رواية يظلب عليها الطابع الرومانسى علامة البدء للازدهار الواقعى ، فعلى أهمية العمل الفني فى ذاته ، فإن قيا أخرى يكسبها من تفسيرات الآخرين له ومدى ووجهة تأثيرهم به . وقد سبق «زنب» ولكن تأثيرها ظل فى حالة تجمد لأسباب عديدة ولفترة طويلة ، فضلا عن كونها قد أكلت الزعسة الرومانسية ، ولحقت «حواء بلا آدم» وهى أكثر وعيا بالواقعية وتحققا لراميتها ، ولكن طامع لاشين ينتهى إلى مدرستين الحكيمة ، وأيضاً فإنها محاولة وحيدة أوشكت أن تنهب بشير حدى . وهنا يحقق الحكيم ميزة عظمى باستمراره وتنوع نتاجه وتجريبه مع الأساليب المختلفة ، مما يوشك أن يجعله الأب الحقيقى والأصيل للأشكال الفنية المختلفة فى مصر .

يربط الدكتور إسماعيل آدم بين «إبراهيم الكاتب» و «زينب» من حيث قدرتهما على تقديم مجموعة من التحليلات النفسية واختقادهما للحركة، وهي أساس هام للرواية الناجحة^(١)، مما حد من قيمتهما في خلق فن روائي ناضج، هذا على حين ستجد الحكيم يقتنعه واستمراره وقدرته على بث الحركة والحياة في شخصياته، وحسه في اختيار «المشكلة» أو «الحادثة» ذات الإثارة العامة والناسبة لقرتها، قد صار عمل مراعاة الأجيال اللاحقة. وبغير جهد تفصيلي يمكن اكتشاف الصلة بين «الرباط المقدس» وقصص إحسان عبد القدوس التي اتخذت من الفتاة الجريئة المترفة مادة أساسية لها، كما يمكن اعتبار «عودة الروح» التي تتخذها علامة على بداية مرحلة الازدهار، بداية الاهتمام بالطبقات الشعبية في المدن في صورة غير مرضية أو شاذة، وإنما في مشكلاتها اليومية العادية وعلاقاتها الاجتماعية للشابكة والتصادمة أحيانا، وفي طبيعتها التي تميل نحو الافتعال والمبالغة على أساس من الطيبة والنية الحسنة غالبا، وهو ما يستجده - مع تطوير مذهبي واضح - عند نجيب محفوظ، كما يشير الدكتور الراعي إلى الصلة بين «يوميات ثائب في الأرياف» و «خليها على الله» ليحيى حقي مع فوارق ذاتية^(٢)، بل إن الحكيم، ورغم مضي نصف قرن على بداية تتاجه الفني، مازال مطمح الشباب من الكتاب، وهذا يؤكد من وجه آخر ارتباط النشاط الفني المعري المتميز بأدب الحكيم وموهبته التي استطاعت أن تجمع إلى أصالة الإحساس بالمصرية القادرة الفنية والتجديد والاستمرار، وإقرار أسلوب جديد، ولغة جديدة في التعبير الفني، في «عودة الروح» خاصة.

(١) توفيق الحكيم: ص ٤٤ .

(٢) صحيفة «المساء» ٢ نوفمبر ١٩٥٩ .

والذي يجب أن نؤكد هنا أن ازدهار الاتجاه الواقعي في الفن الروائي لا يعني القضاء أو حتى الانكماش في الاتجاه الرومانسي ؛ ذلك لأن حوافز الإبداع الفني ودوافع البيئة وطبيعة التراث الفني والثقافي لأمتنا تؤكد استمرار الاتجاه الرومانسي ودوام ازدهاره ، ليس في الشعر فحسب وإنما في الرواية والمسرح أيضاً ، وهذا الجانب مما يميز الواقعية العربية عن الواقعية للذهبية في الغرب ، فواقعنا تأتي تمازجة مع الاتجاهات الأخرى ، وتقبل التعايش معها أيضاً .

بعد حصول مصر على استقلالها الشكلي تردت في موجة من التلاحر الحزبي ، وارتكس الحزب ذو القاعدة الشعبية العريضة عما حرمة القدرة على تشكيل الحياة الاجتماعية والاقتصادية بدالة ، فانسعت القوارق بين الطبقات ، وأحس المثقف بالتمزق أمام ضرورة الانتماء ، وبين (الاقناعات) المتعارضة ؛ الأصل والثقافة وضرورات الوظيفة والمركز الاجتماعي ، وأجهضت جهود فردية للمكافحين من أبناء الطبقة الوسطى ، وعلى المستوى المالي خيمت على العالم بوادر حرب ضارية طعن بناها لست سنوات ، فضلاً عن أن انتماء عالم يكن إنهاء لمشكلات الدول الصغرى بقدر ما كان بداية لتطاحن أكبر لكونه ذا وجهين ، اجتماعي وسياسي داخلي ، بالإضافة إلى محاولات التمرد والابتلاع المستمرة من الدول المنتصرة .

وفي هذا المناخ النفسي والاجتماعي تكونت «جماعة أبولو» في تلك السنة التي صدرت فيها «عودة الروح» ، ولم تكن الصفات المشتركة بين مكونات هذه الجماعة تنبع من رسوخ تقاليد شعرية بعينها بقدر ما تنسب إلى تشابههم في حالاتهم النفسية ، وهي حالات يغلظ عليها اليأس والحزن والتشاؤم ، ولهذا طفت الملامح الرومانسية على أشعارهم ، وكانت دعوات مدرسة «الديوان» في الشعر

تدعو إلى شعر وجداني يحمل للماح الذاتية للشاعر صراحة ، « والملاحظ أن القادوا المازني لم يرضوا في الديوان لنظريات الأدب العامة ولا لأهدافه ومصادره وفنونه .. وإنما اقتصرحت حملتهما على ديباجة الشعر الفنائى وتحليل عناصره وتقييم تلك العناصر »^(١). وعلى الرغم من إمكانيات شوق الفنية وما أتيح له من ثقافة غربية ، ومن محاولاته لمجازاة الشعراء الغربيين بترجته « بحيرة » لامرئين وتقليد لافوتين وكتاب المسرح الشعرى ، فإنه مالبث أن عاد إلى قواعده العربية الأصلية بمعارضته اليوسيرى والبحترى وابن زيدون وغيرهم ، على أنه إبان وجوده في فرنسا ظل على هامش معاركها الأدبية حيث كانت تصارع الرومانسية والبرناسية والرمزية والواقعية والفنية^(٢) وعاد ليبدأ من البداية ، وهو هنا يذكركنا بما سنعرفه عن الحكيم حين كان في باريس أيضاً ، واستهوته موجة المذاهب الجديدة ، لكن « القديم » هناك كان جديداً بالنسبة إليه أيضاً ، مما ضاعف من حيرته ، ولكنه حاول أن يبدأ من البداية ، وامتد به العمر حتى جرب مسرح اللامعقول ، ومزج بين المسرحية والرواية في بناه فنى واحد . وقد عبر نجيب محفوظ بموقف مشابه أيضاً حين اعتنق الواقعية مع إيمانه بأن موجتها كانت في مرحلة الانحسار .

وحيرة المثقف العربى بين دهوات التجديد — ومفهوم التجديد نفسه —
والتمسك بالقديم ، صارت موقفاً تقليدياً مضطرباً^(٣) يصل به البعض إلى درجة

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بمد شوقى ص ١٤ . والحق أن للمازنى امتد بنظرته نمياً في أصول الفن القصصى .

(٢) السابق : ص ٦٥ .

(٣) انظر مثلاً : « التجديد في الأدب المصرى الحديث » والجزء الأول والثانى من : « في الأدب الحديث » و « شروق من الغرب » المقدمة خاصة .

المجرد ، ويتطرق فيه البعض حتى يستحيل تقبلاً لكل ما يأتي من التهرب دون مناقشة أو تحفظ .

وهذا التطرف في رفض التجديد أو تقبله يمر عن حالة من «الأيأس» بأنها الكاتب المصري ؛ يش من استيعاب مرحلته وتطويرها والإفادة من إمكانيات أمته المتاحة ، وهي ليست بالإمكانيات الهزيلة في مجال الفكر والفن خاصة . وترتبط النزعة اليائسة بالإحساس الطاغى بالقذات ، وبآقى التمزق من مدم الموازنة بين الرواخذ الثقافية والقدرة التعبيرية ، فالزيات مثلاً يذكر في بعض مقالاته أنه تنفذ على الأدب الشعبي : عنترة وألف ليلة وأشباحها ؛ وكان هذا جديراً بأن يفتح أمامه آفاقاً من التجارب الفنية ، ولكنه اتجه إلى «آلام فرتر» ليرضى حاسته الشابّة ، ثم اتجه إلى المقالة الأدبية ليتوافق مع وضعه الإدارى في مجلة . لهذه العوامل مجتمعة يبرز اضطراب موقف الكاتب فنياً واجتماعياً ، وعدم قدرته على التحديد ، وحين يبدأ من الاضطراب والقلق والبعد عن التحديد ، فإنه يكون قد بدأ من الرومانسية فى . مسرحية «جلفندان هاتم» شاع تصور قسدى يعتبر هذه المسرحية دفاعاً عن الكاتب الشعبى المكافح ضد الأرستقراطية التقليدية التى لا تجد مانعاً من استنزاف قوى الآخرين بأى وجه وبغير حق ، وفى هذه المسرحية حين تتعسر الزوجة على فقرها وثراء أختها التى تزوجت من ثرى ، يقول هذا الكاتب الشعبى المكافح : اصبرى قليلاً يا فوزية ، غداً يصبح زوجك أشهر كاتب فى الشرق فينهال عليه اللال من كل صوب ، فبئس لك قصراً كهذا ويقتنى لك سيارات مثلهم^(١) . وهنا يتكشف رأى الكاتب فى معنى

(١) جلفندان هاتم : ص ٢٧ .

جهد الطيبة التي ترى فيها مضطربة ؛ إنها تكافح بفردية لتصير ثرية مترفة
« مثلهم » ! وهذا الإحساس المضطرب يجلب ما يؤكده عند السكثة من كتابنا .

على أن الرواية الرومانسية ، على نحو ما بينا في الفصل الثاني من القسم الثاني
لن نخلو من لسات واقعية ، ويمثل هذه النزعة في مرحلتنا محمد عبد الحليم عبد الله ، الذي
قدم رواياته وقصصه على مدار عشرين عاما ، ولا نشك في أن هذا الكاتب قد
تطور كثيرا بين البداية الرومانسية وموقفه الراهن الذي يمزج بين الواقعي
والرومانسي . كانت محاولاته الأولى مفرقة في القناتية والواقعية والياس والهروب ،
على الأخص « قتيطة » و « بعد الغروب » ، ولكنه مبتدئ لمن « شمس الخريف » قد
أخذ خطأ آخر متايلا ، فيه تقاؤل وإيجابية غير مفروضة . كما اختلقت تومية
التجربة ، فلم تعد ذات مزع فردى واضح ، وإنما اكتسبت بعض معاني الشمول
والعمومية . وقد كان عبد الحليم عبد الله في محاولاته الأولى يفرط في الاعتماد على
شفافية لفته وعاطفتها التي توشك أن تدخلها في لغة الشعر ، ولكنه الآن أصبح
يداعب اللغة العامية ، ولا يهتم بقراكيبه اهتماما يجعلها غاية في نفسها ، كأنت
شخصياته تدنت عن منازلها الرفيعة التي كانت تحول بيننا وبين التعاطف معها
والإحساس الحار بها . وهو في أماننا هذه يلتفت من جديد نحو نوع من
التصوف الرمزي ، ويسدو أن هذه الظاهرة توشك أن تتم عددا من كتابنا ،
فهى تبرز بين حين وآخر عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس ومصطفى محمود ،
وربما كانت تميزا عن موقف من المجمع والحياة ، وهذا التصوف على أى
حال يحتاج إلى وقفة خاصة .

ويجب أن نذكر هنا « أبا حديد » الذي قدم حملا رومانسيا خالصا في
« أزهار الشوك » . يمكن أن يضاف إلى رواياته التاريخية ، وحملات أخرى أكثر

نضجاً مزج فيه بين الرومانسية والواقعية ، وهو « أنا الشعب » فأبو حديد صنو
عبد الحليم عبد الله ، أو أساسه الفن .

وهذا القسم يرصد ويفرق بين أسلوبين من أساليب الرواية الواقعية : أولهما:
الواقعية التسجيلية ؛ تلك التي نهتم بالرصد المباشر للتجربة ، وبالعركة المادية
المنظورة . والآخر : الواقعية التحليلية . وهذا التقسيم أحد تقسيمات يمكن أن
تقسم إليها الواقعية ، كأن تقسم إلى واقعية نقدية ، وواقعة اشتراكية . أو
الواقعية الساذجة والواقعية المذهبية .. الخ ؛ ولكننا آثرنا هذا التقسيم لاعتداده
على أساس فنّي ، فما يفرق حقاً بين لكتاب ليس وجههم السيامي أو موقفهم
الاجتاهي أولاً ، وإنما أسلوبهم الفنّي . والأمر أولاً وأخيراً يقوم على التخليط
فالتسجيل لن يخلو من التحليل ، والعكس صحيح أيضاً .

الفصل الأول

الواقعية التسجيلية

١ - معنى التسجيلية

ونريد بالتسجيلية تلك التي تمتعذ من رصد الظواهر والظواهر في جانبها الحسى مجالا لها ، ولا يعنى ذلك بالضرورة أنها تتجاهل الجوانب النفسية ولكنها تعطىها مرتبة ثانية أو ثالثة ، وإذا اتجهت إليها فإنها تجعل السبيل إلى إدراكها هو الحركة الحسية والظفر الخارجى . وليس من حقنا أن نحكم على هذا الاتجاه قبل أن نتعرف عليه وعلى جهود الروائيين في حدوده ، وأن نضعه في مكانه من إطار الرواية الواقعية العربية ، والتطور الروائى العام في أدبنا ، وأحسب أننا إذا استطعنا أن نفعل ذلك فإن الإلحاح على إصدار حكم يصبح غير ذى أهمية ، وربما كان من الواجب أن نفرق بين التسجيلية والفوتوغرافية ؛ فهذه الأخيرة تزعم أنها تنقل عن الحياة نقلا مباشرا ، وأنها تقف عند الظاهر الحسى ، وقد تشاركها التسجيلية في ذلك ، ولكنها تتمدد إلى محاولة جعله علامة على وجهة نظر خاصة ، وهذا بدوره يقتضى ضرورة وجود عنصر الاختيار في النقل عن الحياة ، والنظر من خلال زاوية رؤية مؤيدة أو تعين على تقرير وجهة النظر هذه ، ومعنى استقطاب الجزء للزبد ولبرازة ، استبعاد - وفي نفس الحركة - الجزء الذى لا يبين على ذلك ، وقد يكون هو الجزء الأكبر والأهم في الحياة ذاتها ، ويؤكد ذلك أن روائيين آخرين يتجهون إلى هذا الجزء المستبعد

ليخرجوا لنا منه أعمالاً أخرى . فهذه الواقعية تقوم إذاً على أصول فنية إيجابية ، وليست رأياً في الفن يحاول أن يطرح الأصول ويستسلم لمطاء الحياة كما عليه الحياة . وقد يزعم بعض كتابه في أدبنا أنه يستلهم الحياة كما هي ، وأنه لا يفعل أكثر من نقل الواقع إلى الورق ، ولكننا حين نتأمل أثره الأدبي سنرى أنه يلتزم تقاليد واضحة ، ويحاول أن يفرض مقولته الخاصة ، وهو في ذلك يمارض زعمه بأنه مجرد أداة تستقبل إملاء الحياة وتحوله إلى كلمات .

وقد تعرض ادوين مورر في كتابه « بناء الرواية » للتسجيلية ، باعتبارها قسماً من أقسام الرواية ، جعله في مقابل رواية الشخصية والرواية الدرامية .

وهو يقدم لها بما يهون - نوعاً ما - من شأنها ، حين يحرمها صفة الصدق وإن أسيغ عليها صفة الصدق ، إذ تقوم الرواية التسجيلية في رأيه على الموازنة بين الزمان والمكان ، فهي - عنده - الرواية الزمكانية . ونحن في الحقيقة نفهم الحياة بطريقة أعمق عندما نراها في موقف يثقل عليه الزمان أو للمكان أكثر مما نراها فيها معاً على قدم المساواة ، وكما نراها عادة . وفي الحياة لحظات تبدو فيها وكأننا نرى جميع أفعالنا بأسبابها ونتائجها ، وتسلسلها عبر الزمان ، كل ذلك في لحظة واحدة ، وهناك لحظات آخر تكون فيها على وعي بأن كل سلوكنا نطلى ، وأتينا نستجيب كما يستجيب الآخرون ، وأن مشاعرنا وسلوكنا كشاعرهم وسلوكهم ، وتختلف هاتان التجربتان عن التجارب المادية بما فيها من حدة مركزة بادية واكتمال زائد . واللوث الأول من اللحظات هو الغالب على الرواية الدرامية بينما يثقل اللون الثاني على رواية الشخصية ، وهما متبايزان تماماً لا يمكن أن ندركما معاً في وقت واحد . لأنها لحظات أكل من لحظتنا الأخرى ؛ لأننا نرى فيها صورة ممتدة للحياة ، صورة كاملة ذات تصميم وذات

دلاله، سواء رأيناها في إطار الزمان ، أو إطار المكان ، ولكنتنا لن نراها أبداً على كلا الوجهين معاً في وقت واحد . أما في ممارستنا للحياة المادية فإننا نرى الحياة بهذه الطريقة - أى دون رؤية كلية عميقة ؛ ذلك لأن حقائق الزمان والمكان في الحياة اليومية مختلفة تماماً ، وكل ما نعيشه فيها إنما هو تسلسل مستمر من التغير ، لأحداث تتبلور هنا وهناك تهلورا ذا مغزى ، ولكن دون أى تعميم . أما لحظة الرؤية الجمالية فإنها تتميز عن ذلك السهال ، فبدلاً من ذلك المنظر اللانهائى المستمر الذى يأخذ العين فى آلاف الاتجاهات مرة واحدة ، دون أن يمسك فيها فى نقطة ثابتة ، بدلاً من ذلك ، يقدم إلينا للنظر صورة كاملة مفردة ، إذ يكون قد مر من خلال خيال ، ونفض عنه ما ليس ملائماً ، وتركزت دلالته تركراً أقوى (١).

و«مور» فى ذلك يردد الفكرة النقدية عن الاختيار فى الفن ، وأن الخاص هو طريق العام، بمعنى أن الأدب يستطيع أن يعطى صورة حياة كاملة من خلال اختياره لنماذج محددة بالزمان أو المكان أكثر مما يستطيع أن يفعل حين يحاول تقليد الحياة فى تدفقها - الذى يبدو عفويًا لا يمكنه تعميم - بين تقاطعات مستمرة من الزمان والمكان معاً . ويحاول «مور» - متحمساً للرواية التى تطلب أحد المنصرين على الآخر - أن يسلب الرواية التسجيلية - التى حصرها فى توازن المنصرين - أحد عنصريهما، وبخاصة حين تكون رواية متفوقة شهدها الاختبار الطويل بالقدرة على الاستمرار وأصله الحسنى، وكأنه يريد أن يقول من طريق آخر: إن التسجيلية فى صورتها الكاملة ليست ممكنة تماماً، لأنها من ثم ليست فناً أصيلاً، فهو يقر مع النقاد الذين صنفوا «الحرب والسلام» فى إطار التسجيلية ، بأن الزمان

(١) بناء الرواية ص ٩١، ٩٢.

والمكان على قدر حقيق من التساوى ، ولكنه يعود ليخرجها من هذا الإطار الذى لا يرتضيه ، حين يفرق بين الامتداد المكانى والبعد الزمانى بالتباس إلى الحداث : « إن حدثها فى الحقيقة يقع فى الزمان وفى الزمان وحده »^(١) بحجة أن الأماكن التى قدمها تولستوى فى روايته ليست ثابتة أو جامدة ، ومن ثم فقد لحقها التغير الذى لحق بالشخصيات ، وبهذا أصبحت مجرد مظاهر للزمان .

وسنمضى مع « موير » فى تحديد خصائص الرواية التسجيلية بد هذا التعاقب أو التوازى بين الزمان والمكان ، فيذكر أن الزمان فيها ليس واضحا من خلال الشخصيات ، بل هو عام وعادى ، وسرعته لا تفرقها وحدة الحدث ، بل إنه على التقيض يجرى فى انقظام رتيب خاص خارج عن الشخصيات غير متأثر بها ، فنمو الشخصيات ينحصر فى نمو أعمارها ، والزمن لا يقاس بالأحداث الإنسانية منها تكن أهميتها ، واستمرار الموكب البشرى فى « دورة الميلاد والنمو ، فالو ت فاليلاد من جديد » هو هدفها الأصيل ، ونسيجها الأساسى لأنه نسيج الحياة ، وهذا الانقسام بين الشخصيات والزمان يؤدى بدوره إلى تخلخل الحكمة التى تعتمد على التسلسل الخارجى غير عابئة بقانون السببية أو التطور المنطقى .

وآخر ما يشير إليه من خصائص هذ النوع : اتسامه بالأخلاقية مضمونا^(٢) ، فلملم ليست مصادفة أن تكون رواياته التى عرضها للتدليل على رأيه ذات مضامين أخلاقية عقيدية ، وذلك ضرورة ناتجة عن رؤية الحياة على مدى واسع من الزمن ، والتخلى نهائيا عن الاهتمام باللمحة الحاضرة ، فهذا يعنى أن كل شيء عرضة

(١) السابق ص ٩٣ .

(٢) السابق ص ١٠٣ - ١٩٤ .

للتغير والذبول ، ويصبح التراجيدي عاطفياً مسرفاً عندما يتراجع في تيار التغير المنحسر، ولن يكون العمل تراجيدياً قط طالما يدرك الكاتب إلى درجة اليقين أنه سيتراجع ، وأن شيئاً آخر سيأخذ مكانه .

والذي يتأمل تقسيم «موير» لأنواع الروايات يلاحظ أنه يقيم الأقسام على أساس من الزمان والمكان ليس غير، فإذا امتد الزمان فهي رواية الشخصية ، وإذا انقاصر فهي رواية الرحلة ، وإذا توقف فهي الدرامية ، وإذا تحرك بمؤازرة المكان فهي التسجيلية ، وهو بذلك يهون من قيمة الجوانب الفنية الأخرى ، وإن أشار إلى الأخلاقية كسمة من سمات الرواية التسجيلية فإنه يفعل بكلمات خاطئة ، وتجاهله جانب المضمون في تصنيف الروايات حرمة التطفل للملاحظة دقيقة ، وهي أن التسجيلية بالنات من بين أقسامه قد ارتبطت بالواقعية ارتباطاً حتمياً ، ونحن لانمنى أن توازي وتداخل الزمان والمكان يؤدي بالضرورة إلى موقف واقعي ، وإنما يؤدي إليه الامتداد الزمني الذي يفسر في إطاره عدة حيوات ، فيدفع بالكاتب إلى هذه الرؤية الشاملة — نوعاً ما — للعصر الإنساني ، فيبدو له — على البعد — نسبياً وقاصراً ومحزناً ، مجهضاً لا يبلغ الكمال ، ولا يحقق الكمال في شيء .

ومهما يكن من أمر فإن التسجيلية عندنا موقف وأسلوب قبل أن تكون قياساً كما للزمان والمكان، وقد نرى من خلال العرض والمناقشة لبعض روائيينا ، وبعد طرح التصاق الفروض بين الزمان والمكان ، الذي سنقبله بغير إصرار عليه ، سنجد بقية الملامح الميزة متوفرة ، وهذا يدل على أن جوهر الرواية لا يرتبط بصورتها المكانية التي فرضها «موير» ، والموقف عندنا يشتمل في حيادية النظرة إلى الشخصيات والمواقف والأحداث ، بمعنى رصد ما كما حدثت أو يمكن أن تحدث ، دون أن يعل عليها الكاتب إضافات أو يمنعها دلالات لا تتعلها

بالضرورة . والأسلوب يتمثل في الاهتمام بالظاهر المحسوس دون محاولة للنهوض وراء الدوافع أو ترصد النتائج ، في حدود لغة بعيدة عن الشاعرية قريبة من الاستعمال الألف . وقد يحق لنا أن نستعير كلمات «فريزر» عن قد «السيدة وولف» فن أرنوه بنت ولن وصفه بعبارات فلسفية ، إلا أنها لاحظت أن «بنت» يعبر في رواياته عن اهتمامه بالظواهر الخارجية، ونقص الشاعر الدالة على الحالة النفسية أو الروح أو دواخل النفس ، ومع ذلك فإن ملاحظاته ورصده الخارجي في دقته وصلادته هو الذي أعطى رواياته وزنها وصدقها^(١) . ويجب أن نضع القضية في إطار التغليب لا الإطلاق ، فنجد عند هذا الفريق بعض السبحات الشعرية ، كاسيلازها الموقف الأخلاقي والروحي، وقد تنازعهم أنفسهم إلى التحليل ، ولكنهم سيظلون في مجالات الحس غالباً ، وإذا تزعوا إلى وجهة أخرى التمسوا بما يقع تحس الحس من حركة دليلاً عليها .

و «التسجيلية» - كما حددها مور - لا نجد لها عندنا في غير روائقي «السحار» وسنعرض لها ، ولكنها تضم عدداً أكبر حين يتسع مدلولها كما حددناه . بل ستتمسك لكتاب قد لا توافق للوهلة الأولى على أنهم ممن يهتمون بالوصف والحركة فوق اهتمامهم بالتحليل . بل إن بعضهم قد يوغل في الرمز مثل «الحكيم» ولكن الدراسة الثأنية ستظهر أن الحكيم في تناجه للبكر كان تسجيلياً بالمعنى الذي أردناه ، وأن التحليل كان تابجاً ، وكان الرمز مفروضاً ، وهذا يبرر اتجاه الحكيم إلى السرح ، الذي يهتم بالحركة ويتخذها دليلاً على ما تخفى النفس . إن «عودة الروح» برغم رمزيتها المفروضة، فيها ملامح كاتب مسرحي لا تخفى في غلبة الحوار والاهتمام بالحركة الخارجية وتتابع المواقف. ولكن هذا حديث آخر قد يأتي مكانه .

و «التسجيلية» كأسلوب فني لصيقة بالواقعية ، وهي وإن لم تردد كمصطلح ظاهرة في تلك المناقشات حول الواقعية التي عقدنا لها القسم الأول من هذه الدراسة . فما فرق به بعض النقاد بين الواقعية الأنجلزية والواقعية الفرنسية أن الأولى تهتم بالمنظور أو تتجه إلى الخارج ، على حين يسلط الفرنسيون عيونهم على الباطن ، كما قيل عن فن تشيكوف وموباسان إن كلا منهما يترك الحياة تمسك نفسها ، وأصعد فلاسفة الفن على الوظيفة التكرارية للفن التي تهتم بالصورة للمنظورة للواقع ، فهذا التكرار بمثابة الاحتفاظ بالواقع ، كما تحدث كوليف ولسون عن الواقع البديل ؛ فالأديب التسجيلي يعمل حواسه ويلتقط الحركة الحسية ويريز خصائص البيئة لا كصانعة للشخصيات ، وإنما كشخصية مستقلة تقوم بدورها الخاص في العمل الفني .

٢ - روايات وقضايا

ويمثل التسجيلية كأسلوب في الأداء الفني : روايات توفيق الحكيم : «عودة الروح وعصفور من الشرق ويوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٣ - ١٩٣٨) و «شجرة البؤس» (١٩٤٤) لطلح حسين ، وروايتا عبد الحميد جودة السحار «في قافلة الزمان والشارع الجديد» (١٩٤٧ - ١٩٥٢)^(١) ، و «الأرض» لعبد الرحمن الشرفاوى (١٩٥١ - ١٩٥٤) و «السماعات» ليوسف السباعي (١٩٥٢) .

ويمتاز هذا الرعييل من كتاب الرواية العربية عن أصحاب الفتح الأول ،

(١) كما تبدل قائمة المطبوعات التي نشرتها مكتبة مصر ، ولكنه في كتابه «التصية من خلال تجارب الذاتية» يذكر أن الرواية الأولى صدرت قبل هذا التاريخ طبعين : ص ٢٦ .

إنه - فضلاً عن إفادته من تجاربهم ودعواتهم - قد نال من الثقافة للنظرة
قدراً أكبر مما أتيج لآتيه ، وعاصر - بنتاجه الفني - مرحلة زمنية من
عمر التطور الاجتماعي والسياسي اختلفت كثيراً في قضاياها المطروحة عن تلك
القضايا التي شغلت جيل البواكير .

لم تعد قضية « المصرية والمصرية » مطروحة ككشمار يثير الاجتهادات
لتحقيقه ، فقد استقر ورسخ بفضل لاشين وتيمور وحتى وغيرهم ، واخفت أيضاً
آخر تأثيرات القامة والحكاية الشعبية ليحل مكانها الشكل الفني القائم على
التصميم الواعي - بدرجات متفاوتة - بمتطلبات التشكيك الروائي . ولكن
السمة الواضحة التي تطف كالحلذ الفاصل بين ملامح هذا الفريق وسابجه تمثل في
قيام رواياته على أساس فكري لانسوري ، على الرغم من زعمها التصورية
التسجيلية كآسلوب أداء . لم يعد مجرد تصور التمازج الشعبية أو نشر الأمهات
والملاحم الوطنية مغرباً للكاتب ، لأنه قد وجد الأرض مهيئة ، ولم تعد قضية
مصر كوطن متعيز تلح عليه إلحاحها لإبان ثورة سنة ١٩١٩ وفي أعقابها ، ومن
ثم أخذت القضايا التي قامت عليها هذه الروايات وجهة أخرى ، اجتماعية
أو حضارية أو إنسانية عامة ، وهي بهذا تنضم إلى الانجاء التي أسسه طاهر
لاشين في « حواء بلا آدم » من حيث الهدف الجاد للؤثر في الجماعة^(١) .

وستحاول أن نستقطب القضية الرئيسية التي تدور عليها كل رواية ،
محاظنين على التسلسل التاريخي ، نرى عامل القاتية والتطور في تلوين وتشكيل
أفكار هؤلاء الكتاب .

(١) رواية « طاهر لاشين » صدرت في حدود ما سميناه مرحلة الازدهار ،
ولكن كاتبها باتسابع للمدرسة الحديثة قد عولج فيه ضمن إطارها .

وأول ما يثار حول روايات الحكيم أنها ذات صلة واضحة بحياته وتجاربه الذاتية ، حتى ليتمكن اعتبارها ترجمة لحياته ^(١) ، والحكيم لا ينكر هذه الصلة كما لا يراها مفسدة لاستقلال الرواية واعتبارها عملاً قائماً بذاته لا مجرد ترجمة ، وهو يقرر أنه من الصعب حيال نتائج افتنان أن يفصل ما هو ذاتي عما هو موضوعي ، وبضرب مثلاً بروايات دستور ينسكي وديكنز « والواقع أن القصص أو صاحب العمل الفني الذي يصور فيه جانباً من حياة الناس والأشخاص ، لا يعطينا ترجمة ذاتية حقيقية حتى وإن تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعن حوله ، وهو في نفس الوقت لا يعطينا عملاً منفصلاً عن ذاته تماماً ، بل يقدم عجيبة أو طبخة تمزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيلة مع مشاعر وتأملات صادقة ومفترضة ، وكل هذا يقلب تقليباً جيداً ويمزج مزجاً بارعاً ليصب في قالب نسيه القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية ، ولذلك لا أستطيع أن أسمي أى عمل فني ترجمة ذاتية إلا إذا كان مكتوباً بهذه النية ، ولهذا النرض بالضبط ، أى أن يقول لنا المؤلف : هذه هي مذكراتي أو هذه هي حياتي ، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر » ^(٢) ، وقد يمينتنا على فهم مراد الحكيم قول الاستاذ لمريدته ، وهو يحاول انتزاع اعترافها بخيانتها لزوجها استناداً إلى ما ورد في الكراسة الحمراء ، واحتمائها بالادعاء بأن ما وصفته ليس إلا خيالاً : « إن الكاتب قد يتخيل الحوادث ويلقق الوقائع ، ولكن المشاعر والإحساسات لا تخترع ولا تلق ، فهي لابد أن تنبع من الصدق التراح ، وتصدر عن نفس تشعر بها حقيقة ، وتنبعث عن قلب ينبض بها حمة ، ومحسها فلا طليعية كأنها جزء من كيانه الداخلي » ^(٣) . والاقباس

(١) توفيق الحكيم : ص ١٥٩ ، وتطور الرواية العربية ص ٣٧٩ .

(٢) عشرة أدباء يتحدثون : ص ٣٣ والكلمات للحكيم رداً على سؤال .

(٣) الرباط للقدس ص ٢٣٨ .

الأول يقوم على معالطة يؤكدما الاقتباس الثاني من « الرباط المقدس »؛ فالحكيم يفرق بين ترجمة الحياة والرواية بأسلوب التعبير فقط ، وهل هو تقريرى ومباشر أو هو تصويرى وفنى ، ويرى من زاوية أخرى أن الكاتب يستطيع أن يخترع أو يخلق الحوادث والوقائع ، ولكن الإحساسات لا تصل إلى مستوى الصدق إلا إذا كانت صادقة فعلا ، وهو هنا يعنى الصدق بمعناه المباشر ، لا الصدق الفنى ؛ وهو القدرة على الحلول فى الموقف وإنطاق كل شخصية وتصوير كل حدث بما تفرضه طبيعته لا طبيعة المؤلف . كلا ... لا يمكن أن يصور تاريخ الحياة تصويراً فنياً ليصير رواية ، فالتصوير الفنى خطوة أولى وضرورية ، لكنها ليست الأخيرة ، فكاتب الرواية يقف بنفسه خارج الرواية وإن كان موجوداً بتاريخه فى داخلها ، لا بد أن تتوفر له هذه الدرجة من الاقتراب ، لما يترتب عليها من حيصة العرض ، واقتصاد التعبير والدلالة فى تصوير الشخصيات ، ورؤية جوانب الحدث كلها ، ومزج ذلك كله فى نطاق من الموضوعية البعيدة عن الانفعال المفسد ، ولا نلشك أن أعمال الكاتب إذا ما طغى عليه عند الإبداع يصير مفسداً ؛ لأنه سيضلّه ، فمن حيث يظنه تدققاً وحرارة وصدقاً — وهو كذلك فعلاً — سيكون إلى جانب هذا رؤية شخصية ، وموقفاً ذاتياً وتعبيراً وجدانياً تغلب عليه العنائية ، وتؤكد رأينا هذا بنظرة سريعة إلى « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » وقد قدمت الأولى للقراء على أنها رواية وسميت الأخرى باسم « يوميات » وتواردت فصولها تحمل تواريخ الأيام ، وكلتاها مستمدة من حياة الحكيم ، ولكن « عودة الروح » أكثر اتصالاً بحياته مؤلفها رغم كونها من حيث الشكل أسلم بناء وأدق تصويراً ، أما « اليوميات » فإنها أدخلت فى باب الرواية مضموناً ، لهذه النزعة النقدية والحركة الفلقة والحوار الجدلى —

لا الفكاهي - الذي يربط بين أفكارها ، وكذلك اتساع اللوحة فيها بدرجة تسمح بالزعم بأن النائب ليس بظلمها وإنما راويتها .

وكما اختلف في قيمة اتصال روايات الحكم بحياته ، كان الاختلاف في قيمة « عودة الروح » . ومقال يحكي حتى الذي نشر سنة ١٩٣٤ يدل على ذلك^(١) - فهناك من يرى أن هذه الرواية لم تشترك اشتراكاً فعلياً في ثورة ١٩١٩ ، ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل نمو القوي^(٢) ، على حين يراها الدكتور عبد القادر القط تمجد النضال في سبيل الحياة الكريمة ، وتدعو إلى التفاؤل والإيمان بالمستقبل^(٣) ، ومن المحتمل أن يكون اختلاف النظر إليهما راجعاً إلى اختلاف مكان النظر فيها ؛ فالفريق الأول قد ركز اهتمامه على حوادث الأيام الأخيرة منها ، فلم يجد من هؤلاء الفتية المحققين في الحب إلا إخفاقات أخرى للثورة من أجل كرامة وطنهم ، وله الحق في ذلك ، فما نكاد نراهم يخرجون في التظاهرات حتى يقبض عليهم ، وتبذل وساطات للنفو عنهم ، أما الدكتور القط فإنه أعطى كل حدث في ذاته قيمته الخاصة ، من هنا لمح العصامية والإيثار والتفاؤل والإيمان بالمستقبل في نفوس هؤلاء الفتية برغم جهدهم المتواضع في أحداث الثورة . ويعبر يحكي حتى عن الموقفين تعبيراً ذكياً بقوله : « ليس في القصة توازن بين الظاهر والباطن ؛ فالباطن عظيم منه العنوان والانتقاس ، وبحوطة من اليمين سلالة من الآلهة ومن اليسار كتاب الموقى وأسراره . كل هذا في صفحتين ، والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ، وبكاد

(١) انظر : خطوات في النقد ص ٩٣ .

(٢) في الثقافة المصرية : ص ٢٣ .

(٣) في الأدب المصري المعاصر : ص ٧٥ .

عقدها في بعض الأحيان أن ينفرط لمباثفته في الطول^(١) . فمن أداها وقف عند الظاهر — وربما لأكثر من سبب — ومن مجدها نظر إلى الباطن ، ووضع هذه الوقائع الصبائية في إطار من الصفات الأولى فيفتحها مفزى جديداً ، وهو مصدر هذا التناؤل وهذا الإيمان بالمستقبل .

«وعودة الروح» بطاها الباشر مجرد حكاية تنطوى على كثير من الصداقة ، مصدرها هذه الشخصيات الشعبية البسيطة ، التي تنحصر في امرأة عانس وفناة جميلة عمرية الروح وبعض المعجبين بها من جيرانها ، قوامهم طالبان ومدرس وخادم وضابط متقاعد وتاجر متبطل ، والفنات سنية ابنة ضابط مصري طيب عمل في السودان أنجبها على كبر ، لا بد أن يدفعها حب الاستطلاع إلى اكتشاف جيرانها من التتبان ، وهي إذ ترتبط بالمرأة الوحيدة المقيمة معهم «زفونة» بشيء من الصداقة ، تجعلها سدا لاكتشافهم ، لكن كل من يراها من هذا الشعب لا يلبث أن يقع في حبها ، وهي بهم غير عابثة — دون أن تبسدي لهم ذلك — وبخاصة حين تتعلق بشاب آخر أقرب إلى ذوقها وإرضائها — جمالا وثروة — وإن كان متبطلا ، فتدفعه دفعا إلى الاهتمام بهما ، وتزوجه . وحين يستولى اليأس من الحب على هذا الشعب يأتيه الحل ، من خارج نفسه ، وبغير مقدمات ، من اقتضار الثورة بنفى سعد زغلول ، فيفرق هذا الشعب أحزانه الشخصية في الاشتراك في الثورة ، يطلب من حبه المراء .

والحكيم في هذه الرواية لا يكتفى بمجرد خلق الحياة — مع أن فيه الكفاية من النكاح يقول — حين وضع ذلك في إطار خاص رمزي ، نرى — كما رأى غيرنا — أنه فرض عليها ، إذ تعجز بطبيعتها عن تبرير هذا التفسير ،

(١) خطوات في النقد : ص ١٠١ .

فالحكيم يحمل هذه المجموعة من الفتيان رمزاً للشعب المصرى فى تاريخه المزمى ،
فن يطلع على حياة هؤلاء الفتيان قبل الثورة ، وراهم فى عيهم الساذج ، وفطرتهم
البسيطة وحياتهم الرتيبة المرحلة المستسلمة ، ما كان يظن أنهم — فى أعماقهم —
يدخرون كل هذه الطاقة وكل هذا الشعور بالمزة والقيمة الإنسانية ، إلى غير
ذلك مما أتاحت له حوادث الثورة فرصة للظهور . وكذلك شعب مصر الطيب
الآمن المأثر للسلام دائماً ، قد تظن به ظنون الغفلة والاستسلام والضعف ،
لكنه ينطوى على قوى مذكورة لا تقهر ، هو نفسه لا يظن إليها ، لأنها ليست
فكرة فى عقله ، وإنما ترسخ كمقيدة فى قلبه ، فهو لا يعلم ... أنه يعلم ، لكن
هذا لا يغير من الواقع شيئاً ... فعين يحز به أمر تطفو تجارب آلاف من السنين
انطوى قلبه على حضارتها ومعارفها لتقول كلمة النهاية .

وليس من حق مؤرخ الأدب أو ناقد أن يرفض معنى رمزياً أراداه
الكاتب ، وتبقى مشروعية المناقشة محصورة فى مدى توفيق الكاتب فى استعمال
هذه الرموز وتحريكها ، وخلق القدرة فيها على الإشعاع أو الإيحاء بالمعنى المراد ،
وقد كانت هذه النقطة الأخيرة محل اهتمام النقاد ، سبق منهم مقارنة يحجى حتى
بين ظاهر الرواية وباطنها ، وقوله بانعدام التناسب بين الظاهر والباطن . ويلاحظ
الدكتور الراى — بحق — أن المعنى الرمزى لم ييسط جناحيه على الرواية من
بدايتها إلى نهايتها ، حتى ليظن القارىء أنه لم يطرأ للحكيم إلا حين بدأ يكتب
الجزء الثانى من الرواية ، ثم تمسك به فأعاد النظر على ضوءه فى الجزء الأول ،
فكان هذا الموقف السريع بين محسن وسنية ، حين أذكره مرآها صورة لمزى
التي طالما حلم بها وهو يستمع إلى دروس التاريخ . ويرى هذا الناقد أن ذلك هو
التفسير الوحيد لما هو واضح من حق مجرى المحاولة الرمزية وامتداده فى الجزء

الثاني ، وضحالة هذا المجرى وقصره المفرد في الجزء الأول . وهناك سبب آخر إلى جوار هذا ، وهو أن رمزي إيزيس وأوزوريس قد اختيرا اختياراً يسميه النقد الأدبي تصفيًا ، ويعني النقد بهذا أن الصلة بين معنى الرمز والشخص الذي يمثل في عالم الواقع غير قوية أو غير موجودة أصلاً ، وهذا ينطبق على كل من سنية وسعد زغلول ؛ فالصلة بين ما تفعله سنية وما تفعله إيزيس غير واضحة إلى حد أنه من الممكن القول بأنها غير موجودة ... أما في حالة سعد زغلول فإن اختيار رمز أوزوريس وصفاً فنياً لما يقوم به من أفعال يعتبر اختياراً أكثر توفيقاً من سابقه^(١) . وكما أوضح الناقد فإن سنية لم تكن تهدف إلى توحيد عشاقها الثلاثة للعلل من أجل مصر ، أما سعد زغلول فإنه يستمد توفيقه النسبي من هذا التمهيد الطويل الذي أعده المسرح لظهوره من حديث عن روح مصر الخالدة ، وعن تجدد صحوتها ، وانتظار أهل القرى للزعيم المرتقب ، ثم لأن سعداً لم يظهر بشخصه في الرواية ، ما اكتسب بذلك صفى التجريد والبعد اللازمتين لكل رمز حتى يتمتع ببعض أسباب قدرته على الإقناع ، ثم إن ذلك جنبه هذا التناقض (لم تسل منه سنية) بين معنى الرمز ومعنى الكائن البشرى الذي يمثله الرمز^(٢) . والحق أن هذا (القصد) غير موجود عند سنية ، فهي تقدم لنا كفتاة تملكها روح البعث البرى^٣ لا أكثر ، فما دفعت إليه جيرانها الثلاثة من إغراق أحزانهم الشخصية في حزن وطنهم الأم من أجل رمز الصحو (أوزوريس أو سعد زغلول) جاء بغير قصد منها ، وإن سبقه بعض التمهيد يظهر كأشباح متفرقة في الجزء الأول ، كسخرية مبروك من الإنجليز ورغبتهم في اللحم البارد ، ولكن

(١) دراسات في الرواية المصرية : ص ١٢٤ - ١٢٦ .

(٢) السابق ص ١٢٧

حين شهد محسن موقف القطار وما دار فيه من قاش حول خصائص الأمة المصرية في مقابل الروح الأورى النقى ، ثم استراق المؤلف السمع على الحوار البائر بين مهندس الرى الإنجليزى ومفتش الآثار الفرنسى ، يبدو ذلك كتمهيد محدود جداً لتقبل مشاركة التتيان الثلاثة في الثورة ، ولكن سنية لم تكن تريد بقصد أن يسلوكوا هذا السلوك وإن كانت هي علته ، والقصد الوحيد الذي أرادته هو إنهاضها مصطفى وقوله من مرحلة الضياع إلى الاهتمام بنفسه وعمله ، ولو اعتبرنا هذا الجانب هو ما أريد من المتابعة أو الربط بينها وبين إيزيس فسيحاصرنا إخفاق آخر من جانب مصطفى الذي لا يمثل إلا نفسه ، إنه ليس من الشعب ، بل هو في فترات متباعدة ليس من عصره ، وهو بنموته هذه لا يتحمل ثقل هذه القضية المطروحة .

والذي لم يلتفت إليه الدارسون هو الوجه الآخر للرمز ، فجهود إيزيس في تجميع أوصال أوزوريس ليس إلا رمزاً لوحدة الشعب واستمرار نضاله من أجل سيادة الخير وهزيمة الشر ، وقد توحد (شعب) شارع سلامة في محبة سعد والفضب من أجل مصر ، ولكن ما مدى تمثيل هذا الشعب الصغير للشعب الكبير ؟ وهل يصلح محسن بأحلامه للرافعة للمهمومة ، وعنده بصيصه المهمومة ، وسليم بحميته الثابتة ، هل يصلحون حقاً لتمثيل روح الشعب للمصرى ؟ أليس الوقوف عندهم وتجاهل بقية الشعب — حنفى وزنوبة ومبروك — يهز الرمز أكثر ؟ يبدو أن الحكيم لم يرد من الرمز إلا معناه التجريدى العام ، دون إصرار على اللطافة أو التنظير في الجزئيات ، فإذا كانت إيزيس سبباً في توحد مصر فكذلك كانت سنية ، وإذا كانت مصر توحدت في الألم وتصرة الخير فكذلك هذا الشعب الصغير ، وإذا كان شعب مصر

التقديم قد ثار من أجل إبعاد أوزوريس ، فثعب مصر الجديد قد ثار من أجل
فى سمذ زغلول . هذا هو الاعتناء الممكن لاستعمال الرمز على هذا النحو بحيث
يظل بعيداً عن مرحلة (الخلل التنى) الذى راق لبعض الدارسين أن يشير إليه،
وأن ينسبه إلى خضوع الحكيم لأفكار ساقطة وفرض هذه الأفكار على
الواقع^(١) ، وهو ما يناقض دعوى أخرى - سبقت - تزعم أن الرمز يبدو
وكأنه لم يطرأ للكاتب إلا فى الجزء الثانى من الرواية ، ولو أن الحكيم بدأ من
فكرة لا يمكن أن يحكم التطابق بين الرمز والواقع .

ونحن بدورنا فرجع ما لوحظ من ضحالة الرمز فى الجزء الأول وحمته فى
الجزء الثانى ، لالهذا المعنى ، ولكن لأن شخصيات الرواية ، وقبل القطيعة والانفلاء
لم تكن بطبيعتها تكونها تصلح لأن تكون رموزاً ، ولعل الحكيم قد دفع بهم إلى
هذا الجلو الخامل المرح من عمد ، ليظهر لنا وبناً كيد وتركيز كيف صهرهم الألم
تغلغلمهم من جديد ، وأحل فيهم روح الأجداد ، وبهذا يبدو استعمال الرمز على
مستويه - الضحالة ثم الوضوح - فى خدمة المعنى العام لهذه الرواية .

وفى الدفاع عن شعب مصر ، وروحه الخيرة ، وإيمانه بالسلام والعمل
كعقيدة ، حاول الحكيم أن يستكمل مستندات الدفاع والناظرة على الرغم من
أنه لم يكن قد صار نائباً أو محمّلاً بعد ، فإذا كان فى أكثر من مائتى صفحة قد
أرانا الأعمق المصرية يساعدها وإيمانها القلدى وزوعها إلى التسامى ، ثم عرج
فى ريف دمنهور - فبعل الحصول ممبوداً وكذلك رمز (بيراد) الشاى وقد
تجمع من حوله الفلاحون ، فأجمل الشخصية للمصرية فى العمل والإيمان ؛ فإنه

(١) الدكتور على الراعى فى كتابه السابق ص ١٠٢ - ١٠٤ . وقد سبق
إسماعيل آدم بهذه الملاحظة كما أشرنا سابقاً .

قد أرانا - لنقوم بالمقارنة أو ليقوم بها هو - صفحة من الشخصية التركية -
 ممثلة في أمه - باستمالتها على المصريين لجرد مصرتهم ، إذ تستجدي كلمة نناء
 من ضيوف زوجها الأجانب ، وتمسب المظاهرة وتستعذب الظلم ، وأرانا صفحة
 أخرى ، بل صفحتين من أوروبا في حديث التطار ، ثم بين مفتش الآثار الفرنسي
 ومهندس الري الإنجليزي : وأرانا صفحة من البدو وغدرهم وصلفهم وكراهيتهم
 للعمل الخلاق ، ولا يكتفى الحكيم بتلك المواقف البالية وإنما ينص صراحة - على
 لسان الأثرى الفرنسي - أن تجربة آلاف السنين ينطوي عليها قلب هذا الشعب ،
 وهي وحدها تغليظ الطفرة في التاريخ المصري ، وهي التي تسف في المآزق ، أما
 ما يسوء من أخلاق المصريين فإنه وافد عليهم ، غير أصيل فيهم ، هو عن الأمم
 الأخرى الوافدة ، كالبدو أو الأتراك ، وقد استهدف الحوار بين الفرنسي
 والإنجليزي لكثير من الانتقاص ، إذ كيف يدافع الكاتب عن وطنه بلسان
 أجنبي ؟ فضلا عن أن هذا الأجنبي قد أساء الاحتجاج حين جعل كل ما يسوء
 من مظاهر حياة الفلاح علامة على نظرة تقييد وروح قوية حكيمية موروثية . والحق
 أن الحكيم لم يدافع بلسان أجنبي ، لكنه استكمل الدفاع ، وأحب أن يقول :
 الفضل ما شهدت به الأعداء . فضلا عن أن الفرنسي في مصر لم يكن ينظر إليه كملو
 في تلك الفترة ، وقد أحسن اختياره كرجل آثار ينقب عن الماضي ويرى انمكساته
 على الحاضر ، وأحسن مرة أخرى في اختيار الإنجليزي كمنسرى ، فقد أراد
 الإنجليز مصر مزروعة ، ولهذا ردد الكاتب بلسان الفرنسي : ما أعجبه
 شعباً صناعاً غداً !! إنه حلم الكاتب . ولو نظرنا إلى ظروف تأليف
 الرواية وقد كتبها في فرنسا ، ثم فوعة الشخصيات وهي على مستوى ضالة
 الأب أو الزوجة التركية ، وانقطاع الشيخ حسن في تقييد البدو فإننا سنرى
 أن الدفاع على لسان أجنبي أمر مقبول في مثل تلك الظروف .

وفي «عصفور من الشرق» نجد الأجنبي ما زال يدافع عن حضارة القلب، وهو هنا إيفان العامل الروسى المار بمن سيطرة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى ، ودفاعه ليس عن المصرية ، وإنما عن الروح الشرقى أو روح الشرق مهد الديانات والنبوت . وليس اختيار شخص خبر الحياة الأوربية لمهاجتها ، وإبراز محاسن أو مناحى القوة فى الحضارات السابقة ما يمثل الفرق الوحيد المتمدن من « عودة الروح » إلى «عصفور من الشرق» فهنا أيضاً يظهر محسن باسمه وخصائص نفسه ، من التردد واستبراء العزلة والنزوع إلى التأمل والنظر إلى المرأة بكبر من القدسية، وإسباغ لون من الجلال على عاطفة الحب ، فضلاً عن أننا ما نكاد نفتح الرواية حتى نجد نصبا تذكاريا فى سطر توسط صفحة يهذى « إلى حاميتى الطاهرة السيدة زينب » فنحن ما تزال إذا مع فتى (شارع سلامة) الذى كان كلما دمه كرب هتف: « يا سيلتزينب » واستمرار هذا التيار وتضخمه - إذ بين الروابطين نحو عشرة أهوام - يدل قطعاً على تأصل ذلك الجانب الروحى الفاضل فى نفس الحكيم ، وتأصل نزعتة التأملية تبعاً لذلك .

أما محسن نفسه فقد تغير موقفه العقلى للدرجة كبيرة ، إذ نجد مضيق روحانية الشرق ، ويتمنى أن يكف هذا الشرق عن أحلامه وأوهامه ، ولكن موقفه النفسى يكشف عن كثير من التناقض . على حين أننا نجد الامتداد العقلى أو الفكرى فى عمل روائى آخر ، ولهذا قدمنا الحديث عن العصفور أمام اليوميات برغم سبق الأخيرة عاماً فى الظهور . أما النتيجة للترتبة على ذلك فهى تتمثل فى هذه الازدواجية التى تحاول أن تكون رمزا ، فعلى الرغم من أن للمشكلة الماطفية واضحة فى « عودة الروح » فإنها - فى إحساس المؤلف ، وقد قواه بتسخط - ليست الأساس ، فهى - إنما نظرنا إليها فى إطار من وحدة

الصل الروائي — ليست إلا وجها من أوجه الصدام بين تصورين مختلفين تجاه شيء واحد ، وهذا الحوار بين جرمين — زوج صديقة أندريه — وعحسن ، وقد أعيتة الحيل في استقلات عاملة شبك التذاكر . قول : « لاسبب عندى لنشل محسن غير أنه خيالى أكثر مما ينبغي ، والمرأة لا تقتنص بالخيال بل بالحقيقة » ، فلم يعترض محسن وقال فى إذعان : وأين هى الحقيقة ؟ امتنعافى هذه الحقيقة التى أكسب بها عطف المرأة . قالت جرمين : أتريد أن تعلم أين تجد هذه الحقيقة ؟ — نعم أخبرينى أين هى ؟ وأنا لا أنسى لك أبدا هذا الجليل . — إنها تشتري بالثمن ؟ — كم الثمن ؟ كل حياتى فيها أعتقد !! — بل عشرون فرنكا فقط — أتمزحين ؟ — بل أقول جدًا ، عشرون فرنكا فقط تشتري بها من حانوت شارع هوسمان زجاجة عطر هو بيجان صغيرة ، وتقدمها إلى صاحبك فى الصباح ، هذه هى كل الحقيقة^(١) . ولكن هل قبل الحكيم حقيقة المرأة كما تبدو من وجهة نظر امرأة أخرى ؟ كلا . . . ، قد راح يتحدث بتصوف عن تلك التى يمر الناس تحت شباكها ، ويبالغ فى سموها ، وما يعانى من عذاب وعجز حيالها ، حق قول جرمين متعجبة : أهذه المرأة فى باريس أم فى كتاب ألف ليلة وليلة ؟ وتلك هى المشكلة الأساسية ، مشكلة المصفور — وفى الاسم مغزى — القدام من شرق ألف ليلة ، شرق الخرافة والتفانيات والسلبية ، شرق الماعلة التى تخلط بين التماسى والذل ، حين يعيش فى باريس ثلاثينيات هذا القرن وقد غزاها الفكر الاشتراكى ، ووجد من تاريخها الثورى أرضا صلبة ما تزال قرفعتها تزعج أحلام الشرق عن باريس للمرأة والأضواء والأحلام ، وهذا هو مصدر التمزق فى نفس محسن ، إذ أنه يريد أن يعيش بفكرته عن (باريس) ، لا أن

(١) مصفور من الشرق: ص ٥٥ .

يميش (باريس) كاهى فى حينها برغم محاولات استلھام واقعہ .
وينمو هذا الوقت للضطرب بين الواقعى والتخييل ليغمر رؤيته الحضارية
وحكمه الأخلاقى على المحاولة الاشتراكية ؛ فهو لا يروقه الأمريكيون كما لا يستهويه
صناع التجربة الاشتراكية ، فكلالما يصادى الروح بفكر المادى . وهذا الجانب
يجعل موضوع فى موقف محسن من صديقيه : الفرنسى أندريه والرومى إيفان ، فإنه
يتخذ من حديثهما موقف التردد — لا الشك — فهو يردد كلمات أندريه على
حين يميل إلى تصديق إيفان ، فيميش قصة حب رومانسية ، ويشكر على الشرق
رومانيته . . ويبلغ الصراع الماخلى أقصاه تجاه قضية البناء الاجتماعى ومفهوم
العلاقة بين البشر ، فعسن — نظريا — قرأ جمهورية أفلاطون ، وعندما يطلأ
عتبة أوبرا باريس ويرى مدى الترف الساج على جدرانها وما بين الجدران
من بشر ، يحلم بجمهوريات الفلاسفة والشعراء ، ويعرف للعلاقة قيمتها فى خلق
إنسان مبرأ من الميوب بعيد عن النقص ، ويحمل على الأمريكيين حلة شواء ،
وقد نزلوا باريس — للتهارة اقتصاديا — بترائهم وجهالتهم ، وهو ما يزال
— كما كان من قبل فى « عودة الروح » — يشعر بالاطمئنان بعيدا عن مظاهر
الترف بين العمال أشباه الفلاحين^(١) .

القضية الرئيسية التى واجهها عصفور الشرق فى باريس تقوم على الصدام
بين الواقعى والتخييل ، وإن أخذت فى البداية صورة مشكلة عاطفية عابرة ،
فإنها تركزت فى النهاية حول قيمة الواقع ، ومدى ما فى الماركسية من نزعة
إنسانية ، وما تؤدى إليه من قدر روحى هو ضد الإنسان الذى صار محروما من
التخيال والهم . وأغلب الظن أن هذا الموقف الراض كان موقوتا طارئا على

(١) السابق: ص ٢٣

الحكيم في ظروف اهتمامه بالرمز والفكر للثالث ، ونقله الصوفي بما وراء الواقع ، مع التأثير بالحرب المالية وما قلبت من موازين ، وتلك دوافعه في ظننا للتسليم بمغالطات إيفان الذي يرى أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وهو هنا يسقط في خطأين شاركه الكاتب فيهما ؛ إذ بقي حكمه على استقراء الماضي قط ، ومع هذا فإن مجرد استقراء الماضي يشير إلى إمكانية وجود العدالة والمساواة ، بدليل ضيق الفوارق الطبقيّة — على كل أرض — مع مضي الزمن ، وكان هذا هو بالحتم مطلق التطور الإنساني ، والخطأ الثاني أنه لم يفرق بين عدم إمكانية قيام المساواة وعدالة هذا الحق وأنه قين بأن يثار من أجله ، وأيضاً فإنه من الجازفة القول بخلو الماركسية من النزعة الإنسانية ، لأنها في عمقها لا تخلو من المثالية ، كما أنها تستمد غناها الروحي من حرصها على مداواة اغتراب الإنسان عن نفسه ، وعن عاله ، وعن إخوانه من البشر بما يحيط به نفسه من موانع الامتياز .

وأخيراً فإننا نزعم أن حضور « الحكيم » في هذه الرواية هو للمشكلة الأساسية فيها ، فإنه انحاز ولم يكن موضوعياً في تناول قضية من أخطر قضايا عصره ، بل إنها على المدى الطويل من أخطر قضايا الإنسان ، ولهذا سيظل أكثر النقاد ينظرون إلى هذه الرواية على أنها مجرد صفحة من حياة الكاتب في باريس ، ويعبرون بسرعة فوق القضية الخطيرة التي عرضها بغير حياد ، ويختصمها بتحصر على الشرق القديم ، الذي أصبح — وهذا يدعو إلى الأسف من وجهة نظره — يثقل أوروبا ويصقل بالواقع ، وينادي بالعدالة على هذه الأرض . ولو أن الحكيم بدأ من الواقع الاجتماعي في مصر (ممثلة للشرق) ولم يبدأ من نفسه لمنحنا عملاً روائياً بناءً ومتطوراً ، لكنه كان ضائق الصدر بهذا الواقع ،

وكان ما يزال يشعر ، كما عبر في روايته هذه ، بحب وتقدير لأولئك الذين لا تطيب لهم السكى إلا داخل أنفهم ، ولما ما يكاد يخرج من فوقه نفسه حتى يقع بصره على ما يسوءه . لكن كيف عرض تلك القضية ، قضية ما يسوء في الحياة الواقعية ؟ تلك هي بينها مشكلة «اليوميات» .

والحكيم حاضر في «يوميات نائب في الأرياف» أيضاً بأكثر من صورة . وحضوره سافراً يبدو في هذا التصدير الذى وضعه في الصفحة الأولى بنى حياته الضائعة ، ثم فى إسناد الدور الرئيسى إلى نائب فى الأرياف ، ورسم البيئة الزمانية والمكانية في حدود الأقاليم التى عمل فيها نائباً ، وهى ريف محافظتى الغربية وكفر الشيخ . وهناك رابطة واضحة من المراقبة والتضاد بين «اليوميات» و «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» ؛ فهو يعود إلى بعض آرائه فى هاتين الروايتين ولكن لفته هنا ، وكذا أحكامه ، أكثر اعتدالاً وأقل اغملاً ، بما يناسب الكاتب الحزب الذى تمس بالنفن . لقد شغلته «المصرية» فى «عودة الروح» وأقام لها بناء من الشموع المتسامى فى مقابل اللادية الأوربية ، والمهجبة البدوية ، والمنهجية التركية ، وجعل الأصالة والحضارة من مكنونات القلب للمصرى العامر بقوة مذكورة ، غير مرئية ، وغير محدودة ، لا ينقصها إلا أن يكشف عنها أو نوضح على معك التجربة ، ولكنه حين يعود إلى نقل هذه للتقارنات عرضاً فى الحكمة يحمل البدوى يزاول القتل بالأجر ، على حين يكتفى الفلاح بدفع هذا الأجر ولا يزاول القتل بيده : «إن الفلاح المصرى يلجأ كثيراً إلى معترف يقتل له ، كما كان بعض ملوكنا الأقدمين يلجأون إلى الجنود المرتقة . أهو نقص خلقى فى الفلاح يضاف إلى أمراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية الكثيرة ، أم أنها قلة مقلدة وضعف ثقة بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال المبيد من قديم فى الأرض

والزراعة، وترك القروسيقوالجندي الفيرين، وأقربهم بناء عهدا الأعراب والأتراك؟
إن الملاحظ على أشهر محترفي القتل في الأرياف أنهم من دم أجنبي . أم أن
الفتاح يجب السلام ويأف أن يزاول سفك الدماء بيده التي تبذر ويخرج منها
الخير ؟ لست أدرى ^(١) .

فصورة الفلاح هنا تختلف كثيراً عن صورته من خلال الحوار بين مهندس
الري الإنجليزى وعالم الآثار الفرنسى « حودة الروح » ، بل إن هذا الاختلاف
في الموقف ينسحب على رؤيته للتاريخ ، إنه ليس تاريخ « إيزيس » والتوحيد
في الألف فحسب ، إنه أيضا تاريخ ملوك يظلمون الشعب ويحكمونه بالمرزقة ، مما
كان سببا في — لا نتيجة عن — تلك الأمراض الجذامية والفكرية التي استوطنت
الريف المصرى . وتأتى المواقفة من خلال النظر العام إلى هدفه من اليوميات ؛
فالكاتب في إعلانه للشخصية المصرية يتسلكه حتى غاضب على ما يسود مجتمعها
من انحرافات ومظالم ، تلك المظالم التي تطمس بريقها وتخفى جواهرها تحت إلحاح
الحاجات الوقتية ، ومن ثم كان رأيه أن يكشف عن معائب البيئة ليصل إلى
الإصناف . وفي صدر اليوميات يتساءل : « لماذا أكون حيا في يوميات ؟
ألا فيها حياة هنيئة ؟ كلا . إن صاحب الحياة الهنيئة لا يدونها ، إنما يحياها... »
وهذه العبارة الأخيرة قالتها له « سوزى » عاملة شباك التذاكر ، حين رضيت
— إلى حين — صداقة المصنوع القادم من الشرق . على أن الرابطة بين العاملين
لا تحف عند تلك الكلمة العابرة ، وإنما تنسحب من موقف الحفافة على المنزى
العام ، ففي « مصفون من الشرق » يتنازع الكاتب إلى الحضارة الأوروبية العملية
البادية ويضيق بأحلام الشرق وغرافاته . ولكنه في « اليوميات » ، وأقدامه

(١) يوميات نائب في الأرياف : ص ١٢٧ .

مفروسة في البيئة، يرى ما في الأخذ ببعض نظم الغرب من تسف وظلم ويمارضا معارضة صريحة حين تجافى البيئة وتتخطى قدراتها .حقاً إنه وقف عند القانون الفرنسي ، لكن مبرر هذا الوقوف مستند من طبيعة اليوميات ذاتها، ويكاد يكون الصدام مع القانون ، وعجز الفلاحين عن فهمه ، ويمده عن مثلهم الاجتماعية وخصائصهم النفسية الموروثة ، الشكلة المستمرة في هذه اليوميات .

وإذا كان الحكيم يلح على إظهار الفساد الإداري فإنه يجعله سبيلاً إلى إبراز أزمة الديمقراطية في مصر، فهذا الفساد نتيجة للوسيلة التي يتم بها اختيار الموظفين ، وللمهام التي يطالبون بها ، وهي — غالباً — خارج حدود الوظيفة بل ضد هذه الوظيفة وما تحتمه ، ولعل للموظف الذي يدفع إلى مخالفة القانون من رؤسائه يجد لنفسه الحق في مخالفته من أجل نفسه أيضاً ، وإذا كانت محكمة التقارير السرية (ص ١٣١) فإن من حقه أن يهدر الحق في سبيل المظهر العام للعل ، وأن يحمل مصلحة الحكومة كجهاز حاكم فوق المصالح الدائمة للحكومة أو للناس ، مادام النقل إلى الصعيد يعتبر شيئاً مصلحاً على رقاب المناوئين . وكذلك يبرز الحكيم التعارض بين 'مصالح الجماهير في الريف والقوانين التي يحكمون بها ، ولكنه لا يفعل ذلك لينادي بإسقاط هذه القوانين وإسلام الناس إلى الفوضى ، وإنما ليظهر ما يزرع تحته الريف من أفعال القفر والخرمان الذي يشكل طباعه ، فيفسد قناده وعلاقاته الطبيعية التقليدية . والقانون يبدو لأهل الريف كسلطة غاشمة متعسكة غير مفهومة ، وهو كذلك حين يجذبه في حالة تعارض مع مصالحهم ، وتجاهل مطلق لإمكانات حياتهم ، ومن هنا تظل مأساة التخلف العقلي والخرمان الاجتماعي وبلادة الطبع كأقوى مانكون . والتعارض بين القانون ومصالح الناس لا يقوله هؤلاء الناس وحدهم ، وإنما يقوله المؤلف

صراحة ، كما يقوله حامى القانون نفسه ، فعين حكم القاضى بالفرامة لأن التهم غسل ملابسه فى التربة ، يسأله التهم « وأغسلها فين ؟ فتردد القاضى وتسكر ولم يستطع جوابا ، ذلك أنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون فى تلك الترى أحواضا يصب فيها الماء الماطر الصافى من الأنايب ، فهم قد تركوا طول حياتهم يعيشون كالسائمة ، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا إلى قانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز . والتفت القاضى إلى وقال : النيابة . . . — النيابة ليس من شأنها أن تبحث أين ينسل هذا الرجل ملابسه ، ولكن ما يعينها هو تطبيق القانون ^(١) » .

ولكن المأساة الحقيقية فى موقف القانون من الالتزام ، وهو دائما من طرف واحد يجعل النعم كله للحاكم ، والفرم كله على المحكوم ، ليست لديه ضمانات تحميهم من العوز والنل ومصادرة الحرية . يقول سارق كوز الذرة : « القانون بجانب البليك على عينا وراسنا ، لكن برده القانون عندة نظر ويعرف إني لم ودم ومطلوب لى أكل ^(٢) » .

وقد شغل المنظور التاريخى لحركة التطور الاجتماعى فى مصر كاتبين ظهرت أعمالهما فى الأربعينيات ، هما طه حسين ، والسحار .

و « شجرة البؤس » تتناول بالتصوير تلك الفترة التى سبق للكانب أن صور جانبها منها فى « الأيام » حين أوشك القرن الماضى على الانقضاء ، وحتى أوائل هذا القرن . وليست العلاقة الزمانية هى الرابطة الوحيدة بين هذين الملمين الذين يفصل بينهما نحو خمسة عشر عاما ، فهناك علاقة أخرى مكانية أو بيئية

(١) السابق ص ٦٢ وانظر أيضا ص ٦٥ .

(٢) السابق ص ٨٤ .

فكلاهما عن إقليم من أقاليم مصر العليا ، في الصعيد ، بل إن مبادرات وحوادث
تردد بين العمليين بما يشعر بأنهما ينقيمان إلى تجربة واحدة هي تجربة المؤلف
الحياتية ؛ فشيوخ الطريق يرى الرسول في المنام وينكر على التزالي أن يقول بعدم
إمكانية هذه الرؤية ، ويردد : ما هكذا كان الأمل فيك ياغزالي ، وهذه
المبارة بنصها وردت في « الأيام » من قبل ، وكذلك إرسال « خالد » إلى قرية
أخرى بإيعاز من شيخ الطريق لينزو بطريقته الصوفية تلك القرية المنتمة عليه
قد ذكر في السكتابين ، وكذا تتكرر بينهما صورة الجدل الجاني الفليظ الذي
يمارحه أحفاده مزاحا أقرب ما يكون إلى العبث والسخرية ، وصورة الأب الذي
يكذب ويقر على نفسه لتعليم أبنائه ، واتجاه هؤلاء الأبناء إلى القاهرة فيما بين
القرنين لتلقى العلم بين كثير من مظاهر الموز وحوافز الأمل .

ولكن ليس معنى وجود هذه الرابطة أن « شجرة البؤس » تكرر للمصورة
في « الأيام » وإن صح حيالهما القول للأثر عن بعض نقاد القرب : إن كل أديب
يكتب في حياته رواية واحدة . كان « الصبي » هو محور الاهتمام في « الأيام » ،
هي أيامه على وجه التعديد ، ويصور الآخرون ، وتتوالى الحوادث من خلال
علاقته به ، من حيث هي صادرة عنه أو مؤثرة فيه ، ومن ثم فإنها تحتل من وراء
الصبي مرتبة ثنائية وإن لم تكن ثانوية . أما شجرة البؤس فإنه من الصعب
كثيرا حصر مجالات اهتمامها ، فالعنوان — ولعله اختيار لماسفيه من طرافة
وتضاد ورمز — يوجه الانتباه إلى تلك الفتاة البشعة (نفيسة) وزواجها من
خالد وما أعقب هذا الزواج من ثمار بائسة ، لكن نفيسة وابنتها لسن
أهم ما في الرواية ، فهناك الشيخ علي وولده خالد ، وقد وقعت الرواية عندهما
طويلا ، وهناك شيخ الطريق المتصوف الذي كان يخلص نفسه بفصول كاملة ،
يقطع بها سياق الحوادث وعلاقات الأشخاص ، وهناك من وراء هذه الشخصيات

جميعا حوادث الرواية ، وهى ذات أهمية قصوى من حيث أراد لها الكاتب أن تكون معبرة عن التعبير أو التطور الذى كانت تمناه البيئة وتعالى منه، وهى تنمط عن نفسها قرنا من الزمان لتستقبل قرنا آخر .

وإذا كان المؤلف قد أراد لروايته أن تكون صورة للحياة فى إقليم مصرى، فإنه أثر الجانب الروحى بأوفى نصيب من هذه الصورة ، وإن لم يفل التطور للادى والملاقات الأسرية. وتظهر فى هذه الجوانب الثلاثة آثار التطور الاجتماعى واضحة مما يشعر بتفاير الحياة تفايرا كبيرا فى هذا القرن عما كانت عليه فى أواخر القرن الماضى . ويظهر اهتمام طه حسين بالجانب الروحى فى التضخيم لشخصية شيخ الطريق ، وفى هذه الشخصيات المدببة التى كانت تتابعه وتصورغ سلوكها بروح من تعاليمه ، ولعل مرد هذا العرص على تجسيم الصورة الروحىة فى أواخر القرن الماضى إلى نشأة الكاتب فى مثل هذا الجو وتأثر طفولته به ، هذه البيئة الروحىة ما تزال أميرة عنده يدور حولها فى كثير من كتاباته ، كما تستلطف ذكريات طفولته ، ويمكن أن يضاف إلى هذا ما يلاحظ بالمقارنة بين أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن فى مجال العقيدة الدينية ومدى تغلفها فى الريف فى صورة تقاليد ذات وجه دينى واجتماعى معا ، وهذه المقارنة ستكشف عن مدى التفاير الشديد بين البيئتين : بيئة القرن الماضى وبيئة هذا القرن ، وهذا التفاير يفرى ويفرض نفسه على من يفكر فى كتابة رواية يحاول أن تكون صورة لمجتمع ينمو ويتطور . وإذا تأملنا تاريخ صدور هذه الرواية فإننا نكون قد أضفنا تميلا آخر — وأخيرا — للاهتمام الشديد بالجانب الروحى فى البيئة ، فقد كانت الحرب العالمية الثانية على أشدها ، وهى تمثل — من وجهة نظر مفكر مثل طه حسين — أزمة روحية قبل أى شئ آخر ، ويمكن فى ظل هذا التصور أن نملل ما يشيع فى الرواية من جو السلام والطمأنينة والرضى بما سيكون .

سنجد ملامح التطور واضحة في السلوك الاجتماعي العام ، وفي تداخل
التكوين التقليدي لمجتمع مدن الأقاليم ، نتيجة زحف المتاجر الجديدة الضخمة ،
وإثارة الأجيال الجديدة للتوغل في الحكومة ، ولكن الضغط الأساسي الذي
يصور هذا التطور وسير عنه ، مثله أسرة علي ، تلك الأسرة التي لازمها لثلاثة
أجيال ، قد كان «علي» صاحب سلطة متعككة — وإن لم تكن واضحة — في
صنع مصير ولده ، وهو بدوره يخضع لثقل هذه السلطة من شيخ الطريق ، وربما
بنفس الإحساس باعتبارها سلطة تفويض إلهية ، أو ذات وجه غيبي ، ولكننا
سنشهد في مرحلة أخرى تمزق هذه الأوامر التقليدية ، وحرص الأب على نفسه
أولا ، وحرص الفتى الناشئ على أسرته الناشئة أيضا ، بدرجة تسمح بالقول بأن
تقليدا راسخا كان ينهار ، هو تقليد أشبه ما يكون بالقبلية أو الإقطاعية ، لتصل
مكانة تقاليد الأسرة بمكانة المصري ، في ذلك الوقت ، بقيمها البرجوازية ، من
التمسك بالأب ، والترابط الأخوي ، والتمسك بالتقاليد والدين في ظاهره ، واستمر
هذا التقليد ممثلا في شخص خالد الذي يمكن اعتباره الجيل الأوسط أو الحلقة
الرابطة والمتوسطة بين جيلين مختلفين تماما ، فاجتمع فيه الرغبة إلى الانثناء العائلي
إلى جانب النزعة الفردية ، مما جعله يقبل الاغتراب عن قريته ، ويفارق أهله
وأصدقائه وأصحابه بدوافع مادية ، حيث سينال راتبا أهل ، وإن ارتدت ثوب
الدوافع الروحية بقصد تمهيد الطريق أمام شيخه للتصوف ، ونشهد تطورا آخر
— له الأخطر — يمثل الجيل الناشئ من أبناء خالد الكثر ، في علاقتهم
الأسرية بوالديهم ، فهؤلاء الأبناء الذين نزحوا إلى القاهرة لتلقي العلم ، تلقوا معه
مزينا من الاعتزاز بالنفس وشكأن يصير استعلاء على البيئة المحافظة ، وانفصالا
عن الاتصال بها ، أو الاهتمام بما يجري فيها .

على أننا - وفي الصفحات الأخيرة - نشهد موقفاً إيجابياً وموحياً ، حين يقف هؤلاء الأبناء موقف المعارضة الصريحة ، والناضية ، لواديههم في قبولهما خطية ابنتهما الصغرى قبل أختها الكبرى ، ابنة تلك المرأة البائسة التي تعيش بينهم في شبه غيبوبة دائماً ، وهذه الفتاة البائسة على أى حال أختهم لأبيهم وليست شقيقة مثل تلك الأخرى التي يقفون ضدها ، والكاتب هنا يقف إلى جانب التقاليد الراسخة في تلك البيئة من عدم تزويج الأصغر قبل الأكبر في الفتيات خاصة ، والاحتجاج على الخطاب في انسحابه من وعده لأخت وتقدمه مع ذلك للآخرى . والعجب أن الأب والأم - وهما ينتميان إلى جيل أقرب إلى الحفاظ على التقاليد - يقبلان هذه الخطية للتوبة تحت دوافع شتى ، على حين يرفضها هؤلاء الشباب من أبناء المدارس ، بما يشعر بأن معنى جديداً للكرامة الإنسانية يأخذ مكانه في النفوس ، وهذا المعنى الجديد مستمد من موقف حضارى وعلمى عام أكثر مما هو مستمد من تقاليد البيئة ، واحتجاج هؤلاء الفتية على واديههم احتجاجاً حاداً ومتحدّاً يكدّ ينهل هذا الأب (خالد) الذي لم يكن يظن يوم قُبِلَ فراق والده والاستقلال بمحيشته أنه يفتح باباً لاستقلال أكبر ، يمس جوهر الشموخ والموقف الفكري ، وهو القارق الحق والأصيل بين عصر وعصر .

وقد حرص الكاتب على إبراز تلك القيم السليمة التي كان يؤمن بها خالد من خلال الإطار الأسرى ، وهو ينجح فيها حين لا ينص صراحة على ذلك ، مع كثرة حرصه على تحديد مقاصده ، ولكنه يقيح لنا القيم والاستنتاج حين يصور شخصية سليم ابن عم خالد ، وهو يقيم نشأته معاً في بيت واحد ، إلا أنه استقل بحياته مبكراً ، وتزوج من فتاة لا تنتمي إلى أسرة عريقة - بالمعنى القديم للعراقة - وإنما هي من غمار أهل القرية ، لذلك يظهر سليم وكذلك زوجه أكثر نحرراً ،

وإقبالاً على الحياة بتمسكها للادية ، وواقعية في تفكيرها ، وقرباً إلى الأخذ « بمفاسد » الحضارة ، — إن صبح التمير — حيث يقبل سليم الرشوة في عمله ، ويفرى خالداً بها . وقد نجح إلى حد بعيد في الخروج على حدود تجربته الذاتية حين جعل روايته علامة على عصره ، ورصد من خلالها أوضاع ملامح التطور العام في مجتمع الريف ، متمثلة في العقيدة الروحية ، والمظاهر للادية ، والعلاقات الأسرية .

ومضى روايته « السحار » بطول ثلاثة أجيال أيضاً ، فالمنظور التاريخي هو المتبادر إلى الخاطر ، ولكن حركة المجتمع عنده أكثر وضوحاً ، ربما لاتساع أرض التجربة . والرواية الأولى « في قافلة الزمان » — تقارب الخمسة عشرة صفحة — تمتد عبر أربعين عاماً ، وتصور نحواً من سبعة عشر شخصية تطول صحتها ، ومثل هذا الممدد من الشخصيات العابرة ، غرق عليها عنوانها ، وحق على كاتبها أن يقول له بعض الناقدين : إنك لم تكتب تاريخ أسرة ، بل تاريخ قبيلة . وهذه الوخزة ذات مدلول رادع كان من نتيجته ظهور « النقب » مقتصدة كثيراً ، ولكنه عاد إلى نهجه السابق في « الشارع الجديد » وهو مجرد رمز ، والمتحقق حارة شيع فيها الخرائب والبيوت المهلهلة . وأبطال روايتنا هذه في مثل عدد السابقين تقريباً غرق عليها عنوانها أيضاً ، على أنه يحصل مهمة عرضها صعبة ، ولذلك سنتغلب عن هذا الحق للكاتب نفسه . يقول عن « قافلة الزمان » : « ورحت أفكر في الفكرة التي أريد أن أخرج بها من هذه القصة ، الموضوع الذي أريد أن أمرضه على القارئ ، فاعتدت إلى أن المجتمع الذي نعيش فيه قد يكون أقوى أثراً فينا من التطور الذي تقطع أشواطه ونحن نلته ، ورحت أخطئ الخطوط الأولى لجرى الأحداث الذي ستتدفق فيه الشخصيات لإبراز هذه الفكرة ، وأختار الأبطال من بين أفراد أسرتي ، وانتهيت إلى أن أبدأ بالحاج

أسعد ، وهو تاجر يعيش في حي من أحياء الحسينية مع أبنائه وزوجاتهم في بيت واحد ، وأن أعرض حياة الأسرة في هذا البيت موضعاً عادات العصر وخرافاته ، ثم أسير مع محمد بن الحاج أسعد ، ثم مع حسن بن محمد ، ثم مع أبناء حسن الذين سيدخل بعضهم الجامعة ، ويعيشون حياة عصرية جديدة ، ويمشون مبادئ مختلفة عن عادات آبائهم ومبادئهم ، ثم أصور غراميات مصطفى بن حسن وهو في الثانوي ، ثم وهو في الجامعة ، وعزمه على زواج طالبة في الليسيه كان يقابلها كل يوم ، ثم سفره إلى الإسكندرية في الصيف لينعم بقربها ورؤيتها وهي بالمايوه ، وامتناع نفسه على الرغم منه ، وأنه ذهب معها في الليل إلى « كازينو ميامي » ودار الرقص ... وتقدم شاب إليها وطلب من مصطفى أن يرقص مع فتاته ، فثارت الدماء في عروق مصطفى ، ولكنه كبح جماح غضبه ، ووافق لإرضاء للمجتمع الجديد الذي اندمج فيه ، ثم خلا مصطفى لنفسه وفكر في الحياة التي سيعيهاها مع فتاته بعد أن يتزوجها ، فوجد أنها حياة لم يألفها ، فحياة أهل التي عاشها لا تمت لها بسبب . إنه يوافق على هذه العياة بمقله ، أما ضميره فإنه يشور عليها . وغادر الإسكندرية فجأة دون أن يقابل فتاته ، وعاد إلى أسرته ليتزوج ابنة عمه التي لم تخرج بعد إلى الحياة ، ففكره كان يحاول أن يتحرر ، ولكنه كان مشدوداً إلى ماضيه بخيوط من العادات والتقاليد^(١) .

وإذا اعتبرنا رصد ملامح التطور هو الهدف الذي رمى إليه الكاتب ، فإننا لا نجد هذا الهدف واضحاً في صورة حدث تمتد تحرك من حوله الشخصيات ، أو في صورة شخصية إنسانية يمتد بها العمر لتقوم بالمقارنة أو تحديد الفوارق ، وربما كانت تلك الوسائل سهلة التناول ، ولكنها لا تمثل فكرة عن التطور ،

(١) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربي الدائية ص ٢٥ - ٢٦ .

الذى يراه يذب مبغترا فى كل شىء ، وعلى مهل ، ويبطئه يحمله غير ملوس ، لكنه فى النهاية يشكل حياة الناس ، ويؤثر — بدرجات متفاوتة — فى أفكارهم وعقائدهم ويختلف نشاطاتهم . لذلك نراه لا يلجأ إلى حدث أو شخصية ، وإنما إلى مئات من الحوادث الصغيرة للمابة المبعثرة ، لا تجمعها غير وحدة الزمان والمكان ، وكما تجرى هذه الحوادث لعديد من البشر ، لا تتسع لهم رواية من جزء واحد عادة .

وقد حاول الكاتب فى روايته الأخرى « الشارع الجديد » أن يتفادى اتساع القاعدة ثم ضيق القمة فى الشكل الفني ، فحرص على تركيز الأنسواء بالتساوى دون تمييز شخصية على شخصية ، ولم يختف النازع الفردى فى الشكل قط ، فقد تعداه إلى المنزى العام الذى لم يعد تعبيراً عن التمزق الذى يعانىة الفرد بين مجتمع تشده التقاليد ، وقدرة فردية متقدمة ، وإنما أيضاً اكتسب لونا من الجماعة ، فأصبح مجرد رصد لسريان التطور النفسى والاجتماعى والمادى خلال نصف قرن من حياة أسرة من البيئة المتوسطة فى الإسكندرية . ولن نستطيع — للأسف — استمارة قلم المؤلف فى عرضها ، لأنه وهو الخبير يدروها لم يستطع أن يفعل ذلك فى أقل من صفتين^(١) ... ومع ذلك فالتناس فى هذه الرواية أطول أماراً منهم فى « التافلة » — على الرغم من أن الكاتب يدفع بهم إلى الموت لأسباب غير مقبولة غالباً مثل سابقهم ، بما لا يتنذر عنه إلا القول بأن أمارهم العقلية قد انتهت ، ولكن أمارهم الفنية فى الحقيقة كان يجب أن تستمر بعض الوقت .

وتبدأ الرواية بيونس — أول من قاد قاطرة فى مصر — وزوجه فاطمة

(١) فى كتابه : « التضمن خلال تجارب الذاتية »

يشتريان منزلاً على مدخل الحارة ، يحذوه أمل عرف إمكان حدوثة وهو شق شارع جديد أمام الحارة بحيث سيجعل المنزل على واجهة الميدان . ونحن نتعرف على يونس وقد اكتمل عقد أسرته وتزوج بناته ، وله حفدة ، وإذا كانت اهتمام الكاتب يتجه غالباً نحو حفدة يونس من ابنة على فإن هذا الإبن ، وكذلك سائر إخوته ، قد عاشوا إلى آخر صفحات الرواية . وقد مات يونس ولم ير حله يتحقق في إنشاء الشارع الجديد ، ولكن علياً ولده شهد الثورة المصرية سنة ١٩٥٧ ورأى الشارع الجديد ، وإن كان هذا الشارع من صنع أولاده الذين خرجوا إلى الحياة العامة ونالوا - من خلال التعليم في الجامعة - وغلات مرموقة . وما زال الكاتب يتنصر للتقدم وإن كان في أعمائه يخشاه ، ربما بدوافع من هذه « الأخلاق » التي تنظر إلى كل جديد بدهشة ، ولا ترى منه إلا مخالفة للماضي الزاهر . وإذا كان مصطفى قد تراجع عن فتاة الليسيه - وهو الجامعي المتحرر - ليتزوج من ابنة عمه بدوافع قبلية ضيقة ، فإن سرور الكاتب بتمام هذا الزواج لا يخفى ، وهو في روايتنا هذه الأخيرة ينتقم من سعيد بصورة أخرى ، فعلى الرغم من أن سعيداً كان عذرى المواطن إلى حد بعيد فإنه كان يرد كثيراً أنه قادر على صنع مستقبله بيده ، وقد استدرجه الكاتب فحق له بعض مبتغاة وجعله ينجح بتفوق في كلية الطب وهو مصاب بما في الرثة ، ويفرض فتاته التي أحب على أسرته ، ولكنه يكتشف أن زوجه مصابة بمرض خبيث ، يتصرها حتى يصرعها في سنوات قلائل ١١ ويميل الكاتب إلى النهاية الحزنة ، يصر بها عن موقف من الحياة يقلبه التشاؤم - ربما ؟ - أو يجعلها الصق في النفس وأدعى للتأثير السريع ، ونحن لا نصدق أن إعلان الثورة وطرد الملك يمثل نهاية حقيقية للرواية ، فهي نهاية مفروضة فرضاً لتضع حداً لهذا السيل من المشاهد

الجزئية التي لم يكن يعرف كاتبها على التحقيق - متى وكيف تنتهى ، لأنه - على التحقيق أيضاً - لا يعرف متى وكيف تنتهى الحياة . ونحن لا نفترض افتعال النهاية على أساس من أن الحدث المتدريج أن يشيع أولاً ثم نكون النهاية من صمنه ؛ لأن هذا الحدث المتدريج غير موجود أصلاً ، وليس أمامنا إلا مشاهد يومية ، من المبالغة أن نصفها بأنها متكررة ، وأحياناً متتالية ، تمثلها هذه الشخصيات من أسرة يونس ومن يلوذ بها . وكنا ننتظر من «حدث» النهاية أن يكون ذا علاقة وثيقة من وجود هذه الشخصيات ، ولقد كان فى الأسرة ضابط طيار (خالد) وكنا نود أن نراه يعكس القلق الذى غمر القيادات العسكرية عقب معارك فلسطين ، مما أدى - مع تدرى الوضع الداخلى - إلى الثورة ، ولكننا نجد خالداً - على العكس - يعيش حياة خاصة توشك أن تطبع بالانحلال حين يكتشف حياً قديماً كان يمر قلب إحداها قبل أن يقترب بآبنة خاله ، ويتأهب للمامرة الجديدة ، وهذا الموقف مع موت زوجة الدكتور سعيد يمثلان النهاية الحقيقية للرواية ، ولها إحماؤها المتشائم أيضاً ، لا يبدد من أثره العنيف طرد الملك وأفراح الثورة .

وتمكس القضية التى طرحها وصورها عبدالرحمن الشرفاوى فى «الأرض» اهتمام المثقف الجديد بالقضايا الاجتماعية المباشرة ، التى تعبر عن القطاع الأصغر من الشعب فى القطاع الأكبر من اهتماماته : فهى النموذج المتطور عن «يوميات نائب» إذ تجاوزت نطاق إصدار الأحكام وإظهار أوجه النقص من خلال رؤية ومجال نائب فى الريف ، إلى مناقشة الوضع العام لهذا الريف فى أنزواته الإنسانية وحصاره الطبقي ، وقره المادى والثقافى . ولكن شخصيات القرية : عبدالمهدي ومحمد أبوسولم والشيخ يوسف ، تمكس صلابة الرأى وثقاء المتجه وسخاء

الروح ، تلك الملامح الأميلة التي أصلتها بيئة الزراعة والكفاح الشاق في نفوس الفلاحين ، كما تنمكس شخصيات غيرها حصاد الفقر والتخلف والازواء .

لقد تضامنت القرية لتقاوم حكومة صدق في عدوانها على أرض القرية لتشتتها طريقا يربط قصر الباشا الإقطاعي بالطريق الرئيسى للعاصمة ، فذاقت هذه القرية مرارة الهزيمة كما جربت روعة النصر ولو للحظات أو أيام . ولكنها على أى حال ، كانت المرة الأولى التي تطرح فيها قضية الطبقة صراحة - وفي الريف بطبقته المتباعتين - بعد « حواء بلا آدم » ، ومحاولة طه حسين في مقابسته « المذبذبون في الأرض » ، إلا أن الشرقاوى كان أكثر حدة وصراحة في طرح القضية ، فالحائى والضعية وجهها لوجه وبعبير خفاء ، على حين وقف طه حسين عند تصوير الضحية في حالة صراع مع مصيرها دون أن تلتفت إلى من صنع لها هذا المصير أو ساقها إليه ، ولعل هذا كان سببا في قسوة مآل شخصيات « المذبذبون في الأرض » فانتهمت إلى الاتسار أو الضياع ، ولكن القرية في « الأرض » ، وإن هزمت في قضية شق الطريق في ذاتها ، فإنها اكتسبت معنى التجربة ، وهذا واضح في سلوك شخصوها ، وكأنما تتأهب لجولة أخرى فاصلة ، وقد لا تكون هناك ضرورة فنية تحتم على الكاتب أن يكشف عن صانع الضحايا ، ومن ثم فإن الشرقاوى يكشف عن موقف أيديولوجى خاص ، على حين وقف طه حسين عند حدود الضرورة الفنية ، ولكن من الحق أيضا أن هذه الضرورة الفنية سادت شخصياته إلى اليأس .

وعلى الرغم من أن قضية الموت وصلته بالحياة وصلة الأحياء بالأومات هي جوهر تجربة السباعى في « السقامات » فإن المشكلة الاجتماعية لم تختف من روايته ، وهذا يشعر بطنين القضايا ذات الوجه الاجتماعي في أواخر تلك المرحلة التي تتعرض لها ، مما

يدل على قلق المجتمع ، واتحاد أفكار المتقنين الواعين في ضرورة التغيير ، بدليل أن هذا الكاتب الأخير ، الذى لم يبد اهتماما مثيلا في عمل آخر حتى سنة ١٩٥٢ قد ناقش بعض قضايا الأخلاق ، مما سنمره ، وإن اتخذ فيها موقفا غامضا لم ينصر الحق وإن لم ينصر الجور .

٣ - ظواهر في الأسلوب والشكل

وكما لا نستطيع أن ننفي ، فإننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذا الفريق من الكتاب قد استقى مادة فنه من مصادر ثقافية وفكرية واحدة أو أن دوائمه لإيثار هذا النهج من أساليب التعبير متفقة ، وقد نستطيع القول بأن الدوافع الذاتية التي توافرت لكل كاتب على حده أدت إلى ظاهرة موضوعية استقلت عن الأشخاص لتصير اتجاهات واضحة لقسمات مشتركة ، يساعد على ذلك تجمعهم - إذ استثنينا محاولة طاهر حتى التي سبقت على هذا الأسلوب ولها ظروفها الخاصة - في مرحلة زمنية محدودة ، ومقاربة ، فهذه النزعة التسجيلية لم تعرفها مرحلة البواكير إذ استخلصتها الرغبة في التحليل باعتباره أحد المكتشفات ، فضلا عن معاونته في تقديم النموذج كاملا ، وبغير تصف ، قد نجد جذور هذا الاتجاه للهمم بالظواهر ، للتعلم برصد الحركة الحسية ، للمتد زمانا ومكانا يقدم شرائح وقطاعات اجتماعية وكأنها غاية في ذاتها ، مهملات بدرجتها من التحليل والتعمق ، قد نجد جذور هذه الملامح التي حددناها مفهوم التسجيلية في « حديث عيسى بن هشام » ، وليس من المقارنات المتسقة ما نلاحظ من صلة بين البناء الفني « للحديث » و « يوميات نائب » ويمكن غير مشقة اكتشاف أوجه شبه أخرى بين هذا « الحديث » الذي قدم ابن هشام من خلاله ملامح مجتمع متطور ، وروايق السحار ، وكانت النظرة الشمولية ورصد ظواهر التطور وملاحمه هدفا أساسيا لروايته وإن كان يختلف مع البولجي من حيث النظرة إلى استمرار الزمن أو سيولته ، فالبولجي

قد « يث » الباشا وجمعه بعيسى الكاتب قافزا فوق فجوة زمنية طويلة نسبيا، لأنها تمثل مرحلة الصحوة الفجائية التي عاينها مصر، ولهذا بدا التناقض صارخا بين مفاهيم « الباشا » وتصرفات « عيسى » واستجابته لضرورات المواقف التي عبرا بها، حتى كان هذا الأخير يأخذ صفه المهدى لاندفاعات الباشا وتورطاته، أما السحار فإنه رفض هذا الموقف التخيلي من يث ومقارنته، وركب عبر شخصيات مستمرة « موجة الزمن » الهادئة الرتيبة الدؤوب، ودفع إلينا بمئات من للمواقف الصغيرة الماهرة التي تبدو لنا متشابهة ومتنافرة في آن واحد، ولكن السبب في ذلك أننا ننظر إليها من الداخل أو من قرب، أما حين نبتعد عنها بالقدر المناسب لاساحتها الزمنية فيسبدو لنا - على نحو ملاحظ ادوين موير من قبل - كيف يفعل الزمن فعله في النفوس من حيث لا نشعر. وقد سبق طه حسين بهذه الخلاصية - ونعني رصد التطور من خلال أجيال متعاقبة خاضعة لناموس الحياة - ولكن السحار - ولا بد أن يكون قد أفاد من تجربة طه حسين - يوسع رقعة الرواية زمانا وكما ومكانا، فيتمثل لنا وبصدق الفرق بين: شجرة وقافة وشارع. وقد شارك الحكيم جزئيا في تعضيد هذا الشكل البنائي للرواية حين كتب يوميات نائب وقدم فيها شرائع اجتماعية كاملة، متعاصرة زمانا ومكانا، ولكن بشير صله واضحة. وانعدام قانون السببية واستعجاب الأحداث الجزئية، داخل الزمان والمكان، قد ميز الرواية التسجيلية، وقد ميز « يوميات نائب » ولعله سرى منها - بقدر ما - إلى تلك الروايات التي سبقت الإشارة إليها.

وقد امتازت رواية « الأرض » بتماسك الشكل الفني إلى حد كبير، بسبب وحدة القضية المطروحة، وضيق المجال الذي تتحرك فيه، مما ضمن لها

لونا من الحرارة الدرامية التي حرمتها تلك الأعمال الأخرى التي تشاركها في نزعتها التسجيلية .

والتمييز بالتسجيلية قول بالتغليب لا الإطلاق ، على نحو ما أوضحنا ، فكتاب هذه الروايات يلهثون خلف شخصياتهم التي تعكس ظاهرة واضحة هي الكثرة الملدية (فيما عدا عصفور من الشرق إلا أن تعتبر تمة لعودة الروح) ومن ثم فإن جهد الكاتب يدرك — أو لا يكاد — حركتها العضوية الظاهرة ، وإذا أراد أن يعبر عن حركة نفسية اتخذها الحركة الحسية دليلا عليها ، وبذلك يظل بعيدا عن التحليل الذي يبدأ من العكس فيفوس إلى الأعمق ، ويصور الدوافع والحركة النفسية ، ثم يتجهما في انعكاسها حيا .

وفي هذا المدد الضخم من الشخصيات قلما نجد شخصا يتوقف ليفكر فيما هو مقدم عليه ، أو ليقوم عملا قد فرغ منه ، إنهم دائما في حالة من (العمل) النائب ، وتلك رابطة لا يمكن التهورين منها تصل بين النزعة التسجيلية وبين فن المسرح الذي يقف عند الظاهر ، ويعبر عن الحركة النفسية بإشارة حسية ، ولعل هذا يفسر لنا إقبال الحكيم على الاحتفاء بهذا الظاهر وتسجيله كما يملو في حركته الخارجية ، على الرغم من نزعته التأملية وميله إلى التجريد .

وإلى جانب تميز هذه الروايات بكثرة عدد الشخصيات وتداخلها وتسلسلها فإنها تقدم جاهزة ، وتظل على صورتها التي رأيناها عليها منذ البدء إلى نهاية الرواية ، فكما بدأ (شعب) شارع سلامة انتهى متجمعا في غرفة واحدة ، وهو وإن شارك في الثورة ظل في صورته القديمة . وكما بدأ النائب ساخنا فكذلك انتهى . ولا يختلف الأمر بالنسبة لشخصيات « الأرض » . وتكتسب رواية الأجيال عند طه حسين والسحر معنى التطور ، لا من شخصياتها المسطحة الجاهزة ،

ولأننا من تدفق الزمن وتفاير الظروف ، ومن ثم تفاير الشخصيات ، فهل نستطيع أن نقول : إن التسجيلية كأسلوب ملازمة للشخصية الجاهزة ؟ بمعنى أن الكاتب حين يدفع إلينا بشخصياته في صورتها النهائية فإنه يكون قد أغلق أمام نفسه باب التحليل ولم يعد أمامه إلا أن يصور حركتها وسعيها دون غوص وراء الدوافع ؟ إن هذا هو ما يبدو لنا بعد استقراءنا الخلدود في هذه الروايات . ولقد شاركت الكثرة المتدنية للشخصيات في إقرار الاهتمام بالحركة الحسية مع الإهمال النفسي للجوانب النفسية .

وقد حاول بعض كتاب هذا الاتجاه أن يداعب « الرمز » ولكن يبدو أن أسلوب التسجيل نفسه لا يبين عليه . ولن يجدهنا - فيما يخص عودة الروح - هذا التفسير الرمزي الذي فرضه عليها فرضاً ولم يوافق أحد عليه ، وهو الذي استهدف للهجوم كقفلة ضعف ، ولن نسل بالرائ القائل بأن المنظور الرمزي هو الذي يكسب عودة الروح كل قيمتها^(١) ، فقد فشلت في الإحياء بهذا الرمز ، وستظل قيمتها كامنة دائماً في نزعتها الإنسانية ، وعاطفتها مع البسطاء من الناس ، وتصويرها لجمع يتحرك من جديد ليصنع حياته وفق ما يشتهي بإرادة صارمة ، غير عابسة .

ولست محاولة الحكيم في فرض الرموز فريدة في بابها ، فلنرمز لأغراء ينسى ما يجب أن يتحلى به ممارسه من حذر ورهافة حس ، بحيث تصوير الحوادث والشخصيات والحوار كلها ذات ومض مزدوج ، ينهب منه شماع في اتجاه الواقع ، وينهب الآخر في اتجاه الرمز دون أن يعيق أحدهما الآخر

(١) سهيل ادريس : الآداب البيروتية عدد سبتمبر ١٩٥٩ .

أو يصدمه بالتناقض أو التصور . ويدولنا أن السحار قد استهدى تجربة الحكيم حين حاول أن يكتب رواية عن ثورة ١٩١٩ من خلال بطل عاش في عصر أحسن من قبل ، وصرع في نضاله ، وكأنه يردد وراء الحكيم ذلك اللقطع من كتاب الموقى الذى صدر به الجزء الثانى من «عودة الروح» عن نهوض أوزوريس ليحيى من جديد ، وليعود إليه قلبه للماضى ، ولكن السحار نكص عن التجربة فلما منه أنه لن يستطيع إقناع القارىء بمثل هذه الفكرة ، ولكن فكرة الرمز ما لبثت أن عاودته فأخفق مرة أخرى في إقناع القارىء جزئيا ، إذ نجح في اتخاذ «الشارع الجديد» للأمول رمزا للأمل المتجدد المستمر في أجيال الأسرة ، في تغيير وضعهم المجهد في الحارة ، وإن كان تغييرا من الخارج ، ولكنه يحقق - وهو الذى أحان نفسه إذ لم يظن أحد من النقاد كما يقرر هو^(١) - حين يرمز بالصراع المائر في الحارة بين الصعايدة والفلاحين إلى التناحر الحربى الذى كان يشتمل شمل الأمة ، ويظن الكاتب أنه أشار إلى مراده من الرمز حين جبل الوقا يسود بين الصعايدة والفلاحين إبان الثورة وتجمع الصفوف ثم عودة الشقاق مع عودة التناحر الحربى ، ثم : يقول « وإن كنت قد استطعت أن ألقى بعض الأضواء على هذا الرمز وأفسره ، قد عجزت عن الأخذ بيد القارىء ليفطن إلى ما أبنيه من أمر انسحاب الفلاحين وتبع الصعايدة لهم ، ووقعهم في الشرك الذى ينصب لهم في كل مرة ، كنت أريد أن أرمز بذلك إلى الزعماء الذين كانوا يستدرجون للمفاوضات ، ووقعهم في الشرك ومعاودتهم

(١) القصة من خلال تجاربى الذاتية ص ١١٣ ، ١١٤

للمفاوضة ككرة أخرى دون أن يتذكروا ما كان ^(١) . و يقرر الكاتب
أنه لم يظن قارىء أو ناقد إلى مدلول الرمز ، فمضى ذلك أن القاص قد أخفق
في استعمال أدوات الرمز ، وهو قد أخفق بالفعل في تطويع الرمز لما يريد
من مدلولات . حين يحمل سقوط الصايدة في شرك الفلاحين تنظيرا وإيماء
لسقوط المفاوض المصرى في حبال الانجلىز يكشف عن قطعة ضعف خطيرة -
فليس بين الرمز والرموز له أية صفة تشابه من بعيد أو قريب . وقد حاول
أن يكشف الرمز (ص ١٢٤) ربما يأسا من تظن القارىء والناقد ، فيذكر
صراحة أن البغضاء الناشبة بين الصايدة والفلاحين قد تحولت إلى المستعمر إبان
الثورة ، إلا أن الشب خدر بالأمانى والوعود « فمادت إلى الصدور النعرات
وشغل الناس بالفتايات ، فاعاد صميدي يقبل أن يجلس إلى فلاح أو يلقي عليه
تمحة » ومن الحق أن الجمع بين الأضداد غير ممكن ، وأن الحرص على الرمز
وعلى الكشف عنه مع استبقائه كرمز مستحيل ، على أن بمض عيوب الرمز
في هذه الرواية يمثل في عدم حضوره الكامل ، أو عدم استمراره بما يوحي
بأنه مجرد حادث عابر يتكرر بين حين وآخر وعلى فترات متباعدة دون فافع
عضوى أصيل . وهذه الملاحظة الأخيرة تضع أمامنا جوهر المشكلة ، فحيث
لا تخضع الحوادث في الرواية التسجيلية لمنطق السببية الصارم ، وحيث لا تمتثل
الحوادث حول محور رئيسى ، فإن استعمال الرمز يبدو مستحيلا ، لأن من

(١) السابق ص ١١٦ ، وليس من المهم أن يظن الفنان بوعى كامل لما يريد
هو نفسه من رموز ، وقد تنلق الرموز على معان لا يستطيع فهمها غير الناقد . ومن
ثم يكون فشل الرمز في رواية السحار ناجما من فقره القبانى ، إذ ميجز عن الإيماء
بأى معنى للتقاد .

مستلزماته الحضور الكامل والمستمر، وكأنه مفتاح صالح لكل محتويات الرواية من شخصيات وحوادث ومواقف، وهذا بدوره مناقض للتسجيل الذى يرفض مثل هذا التوحيد لعناصر البناء القصصى محتما بمعطيات الحياة، التى لا يجمع بينها سبب منطقي يمكن إخضاعه لتفسير جبرى وعام. وما يقال عن الرمز فى « الشارع الجديد » يمكن أن يقال عن محاولة طه حسين فى متابعته: « المذبذبون فى الأرض » إذ يعمد إلى كشف مقصده - الذى لم يكن خافيا - من تقديم نماذج لها لمحاوؤها الخالص.

وليس من قبيل التصميم لظاهرة خلق المانى الرمزية أن نشير إلى شك ساورنا كثيرا تجاه شخصية « قرد الدولة علوان » الذى بدأت بمصرعه أحداث يوميات النائب فى الأرياف، فهل هو الرمز للدولة المصرية - أو الشعب - كما تبدو لعيني رجل القانون؟ يحفزنا إلى هذا التفسير أن الحوادث تبدأ به وتنتهى به، وأننا لم نعرف قاتله على التحقيق، وتجتمع صفته ومصرعه إلى اسمه غير المؤلف لترشح « الرمز »، فهو شاب وسيم قسيم لم يعط منطقا، يختلف الناس على قاتله، لكنه مقتول. ويظل تفسيرنا فى حدود الظن، قد يكون الكاتب فضل هذا الاسم لطرافته، وتجنب القبض على القاتل حتى لا تستحيل اليوميات إلى رواية بوليسية.

وتتسم هذه الروايات فى مجموعها بأنها وليدة التجربة المباشرة والشخصية لكتابتها، فليست الصلة بين الحكيم ورواياته الثلاث محل شك، وكذلك تظهر هذه الصلة فيما يخص « شجرة البؤس » وكتابتها، وقد ظل « السحار » يدور حول طبقة التجار وينتصر لبيت العائلة الكبير حتى يصل فى ذلك إلى مناقضة السكرة العامة التى يحاول البرهنة عليها، و« السحار » من أسرة يتاجر كثير أفرادها، وفي السلع التموينية التى تجعلهم برغم ثرائهم للمحوظ على صلة

بالشارع دائماً، وبيت أسرته في حي الظاهر — ومازال قائماً — يظهر في التافلة التي يمثلها عائلة تعمل بالتجارة وتحرس عليها على مدار ثلاثة أجيال ، وحين يمتح هذا البيت الكبير في «الشارع الجديد» لعائلة أفرادها من العمال فإنه يبرز بمخافة جوانبهم السيئة وانهمزاميتهم وتحللهم ، وإن لم يخل البيت من الطيبين ، ولكن حير هؤلاء الطيبين بما جمع من الإيجابية والحزم «صفية» وهي صليحة تجار ، وما تزال على صلة ببيتها القديم . وقد لانبج صلة واضحة بين يوسف السباعي والسقا الذي مات ، ولكن وصفه الدقيق والتفصيلي ، إلى درجة الفجاجة للحي الذي تجرى به حوادث الرواية يشعر بأنه خاض تجربته بروح الصحفي لا الروائي.

وليس في قولنا إن هذه الروايات وليدة معاناة حقيقية لموضوعاتها ومعالها العامة ما يناقض القول بأنها تسجيلية وليست ذاتية ، لأن التجربة الذاتية هي النبع العام الذي يفس فيه كافة الروائيين والأدباء أقلامهم ، والأمر يتوقف بعد ذلك على قدرة الكاتب في إخراج نفسه من العمل الفني ، ومنتج الخصوصية سمة الموم ، والشخصية ملامح الفرية ، وخلق للموضوعية بمبرراتها القوية على ما هو ذاتي في الأصل . ولا شك أن أقوى الكتاب هم أولئك الذين يخلقون من مشاعرهم علماً خارجياً متميزاً بنفسه عن تلك للشاعر . . . والتجربة الشخصية كالمادة الأولية التي يشكل منها الفنان مخلوقاً جديداً ، الفنان يمدل هذه التجربة تعديلاً جوهرياً في بعض أجزائها على الأقل . الفنان لا يرضخ لأهوائه وأحلامه ، ولا يبتني دائماً على الشاعر كشاعر ، فكثيراً ما أحالها إلى موضوعات فكرية مع بقائها في الوقت نفسه في منطقة الشعور ، وعلى هذا النحو أيضاً الأشياء التي تتناول عادة من خلال الأنسكار ، يحيلها الشاعر إلى انفعالات ومشاعر دون أن تفقد صفتها الفكرية الدقيقة^(١) .

(١) الدكتور مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في اللغة والحديث: ص ٥٦ وما بعدها .

ويمكن أن نلاحظ في « يوميات نائب » و « شجرة البؤس » وروايتي السحار و « الأرض » و « السقامات » ظاهرة مشتركة ، هي اختفاء البطل أو التهورين من تفردته بالأهمية . قد يكون « النائب » هو محور الحادث في بعض المواقف ، لكنه مجرد ناقل غالباً ، والأصابع التي بذلت لإبراز صورته تقل كثيراً عما منح شخص المأمور أو القاضى أو المدة ، كما قد يكون خالد صاحب الخط الأوفى في تلك الشجرة البائسة ، ولكننا سنجد إلى جانبه صوراً أزهى من صورته تتمثل في شيخ الطريق وجلنار ، وأبيه على وغيرهم ، وقصة قافلة السحار انتهت إلى قصة مصطفى بصفة خاصة ، مما خلخل من تناسب شكلها الفني وإحكامه ، ولم يعد هناك معنى للتسلسل الزمنى لأن الشخصيات الأخرى أزيلت عن مسرحها بغير منطق قوى .

وكذلك سنجد البطولة المقسمة ، بكثير من الاقتصاد ، بين شعاعه وشوشة وأطفال الحارة في « السقامات » . ومع اختفاء البطل الإنسان يختفى البطل المكان — إن جاز القول — بمعنى أن الحوادث لا تجري في مكان واحد تدركه في جملة ابتداء ثم لا تعود إليه ، وتلقى بكل اهتمامنا إلى الحلت والشخصيات ، ولكن الأماكن المتصددة تتغير كما يتغير « ديكور » المسرحية كلنا انتقلنا إلى مشهد جديد ، ولعل هذا يعيد إلى أذهانتنا مرة أخرى كلمات إدوين موير عن تناقض — أو تقاطع — الزمان والمكان ، ولا شك أن الشخصية — وهى ذات ممتدة في الزمان — لها بعدا الزمانى ، وعدم تجميع الحوادث حول شخصية بعينها أدى إلى عدم تجميع الحوادث في مكان واحد يستقطب الاهتمام . وحيث يختفى الاهتمام بالبطل ، ليوزع الاهتمام بما يقرب من التساوى بين مجموعة من الأشخاص تجمعهم ألوان متشابهة من العلاقات ، وحيث لا ينصب الاهتمام على مكان بعينه وإنما

توصف الأما كن متساوية مع حركة الأشخاص، بنصرف اهتمام الكاتب — ويتبعه القارئ — بالطبع — عن الشخصيات والأما كن وتصير غايته الأولى هي الكشف عن جوانب « موقف » وعن الدلالات المختلفة التي يخلقها أو يخلقها هذ الموقف، من نفسية أو اجتماعية .

وإذا كانت هذه الروايات التي تناقشها ذات نزعة تسجيلية فقد ندرت فيها تيمًا لذلك الدلالات النفسية للموقف ، وظهر الحرص على المغزى الاجتماعي . وقد كان هذا الحرص يبدو مبالغًا فيه ، كما ينم على عدم ثقة الكاتب في قرائه ومدى فطنتهم لاستخلاص العام من الخاص ، فكان يقطع التسلسل الروائي ليناقش فكرته على أفراد ، وبمعزل عن تيار الرواية ، وكأنه يقول في أعقاب مواقفه التي من هذا النوع : هذا الموقف خطير ، وهو نتيجة دوافع شتى ، وسترتب عليه حوادث هامة ، وتعال أهمس في أذنك بما يملك تفتن إلى أبعاد المشكلة . من هنا لا يكتفى الحكيم بتصوير موقف الإهانة الذي أذل فيه للأمر عمد الريف وطردهم من مكتبه ، ولكنه (بنص) على أن هذا هو طابع التكوين الاجتماعي ، وأن كأس الإذلال ستظل تتداولها الأيدي يسلمها الأعلى للأدنى حتى يتجرعها الشعب في النهاية بكل مرارتها وبؤسها ، وكذلك يمكن تفسير وقفات طه حسين في رواياته يشرح الظاهرة ويكشف عن فطرته إلى الأمور بلغة تقريرية ، فاعلمنا سياق الحوادث ، ومستعملا لغة غير روائية . وأقرب مشهد يحضرنا هو فطرته إلى التطور في « شجرة البؤس » فهو يؤكد إيمانه بالمستقبل وتفاؤله . وهو ما انتهى إليه للمغزى العام في « الأيام » و « دعاء الكروان » ، ولكن أسلوبه هناك أقرب لروح الفن عنه هنا في « شجرة البؤس » إذ هو مفهوم من العمل الفني دون نص عليه^(١) . وقد رأينا في روايتي « السحار »

(١) انظر تقريره الطويل في « شجرة البؤس » ص ١٥٨ وما بعدها .

حرصه على التأريخ للظواهر الاجتماعية في ذاتها ، ورأينا كيف أفسد هذا الحرص تدفق الرواية وتماسكها ، ونحن بدورنا نفلل لذلك بمرص هؤلاء الكتاب على إبراز وتحديد ما يراد من «الوقوف» حيث «الوقوف» هو محور الاهتمام ، ولو أن الاهتمام « بالشخصية » في مكان الاهتمام بالوقف لكان بإمكانهم مقاومة اللغة التفريرية ، لأن الشخصية تستطيع أن تقول ما تريد .

وسنجد هذا التفتيت في الاهتمام بأكثر من شخصية وأكثر من مكان يظهر بصورة أخرى، هي الحرص على التفاصيل ؛ تفاصيل الأماكن والأشياء بوجه خاص ، يصل ذلك إلى درجة عالية من الإسراف عند السحار في روايته ، وفي « السقامات » حتى كانت الرواية الأخيرة نصف مدخل الحارة وتجمع البيوت على جوانبها في خمس صفحات ، ويتكرر ذلك أو بعضه كلما قصدنا إلى مكان ، ولو كان عابرا كدكان يقال أو مطعم شعبي لن نبقى فيه لأكثر من دقائق ، وكذلك الأمر في روايتي السحار ، ولا يتسم هذا الوصف للأماكن بالكثرة والجزئية للفصلة فقط ، بل توصف أيضاً في ذاتها ، مستقلة عن مدارك الشخصيات واحتياجات، أحداث الرواية ، فالوصف الطول الذي صدر به يوسف السباعي روايته ليس له علاقة بشخصياته ، إنه «رؤية موضوعية» تماما وإن لبست قشرة من السخرية ، ولهذا يقف عند الأطوال والأبعاد ومساقط الضوء ومظاهر العمران أو عدمها ، وقتل درجات الاهتمام عند غير هذين الكاتبين ، ولكنها تفلل بين الحين والآخر ، ولا نفلن أنهم يحقرون في ذلك دعوة « آلان روب جرييه » — الروائي الناقد الفرنسي — إلى ما يسميه « الشيئية » ويعني بها وصف الأشياء في ذاتها ، واستقلالها عن إدراك شخصيات الرواية لها . على أننا لانستطيع أن نفصل مهنته ، وهو مهندس أولا وقبل أن يكون روائيا ، ومن ثم فإن ارتباطه

بالمساحات والحجوم والأشياء وكيفياتها أو ثوق من إحساسه بمنصر الزمن . ولقد وصل روائيونا إلى تحقيق شيء من ذلك بدافع آخر له أسسه الموضوعية ، ونفى حرصهم على رصد التطور الذي كان يقضى إلى إبراز خصائص الأماكن باعتبارها محلا للكون والفساد ، مثلها في ذلك مثل الشخصيات ، ومثل التقاليد الاجتماعية ، والأفكار ... إلخ .

وقد أدى إخفاء شخصية البطل إلى نتيجة أخرى لا تتصل بالبناء الفني وإنما بالمضمون أساسا ، وهي تخفيف النزعة التحليلية ، وما أعقبها من اختفاء — أو الحد من — النموذج الشاذ ، التي لم يمد الكاتب — وهو الحريص على التقطعات المريضة من المجتمع — يحفل بها أو يصدرها في روايته ، قد نجد الشيخ عصفور — في يوميات نائب — ذلك المأثم الغامض ، كما نجد النجرو — في الشارع الجديد — بضياحه الاجتماعية والنفسى ، وشحانة أفندى — في السمقات — ذا الميول المتناقضة ، ولكنهم جميعا لم ينفردوا بالبطولة ، بل إن بعضهم لم يبارح منطقة الظل إلا قليلا ، فضلا عن أن للكاتب يحضرهم إلى روايته مجرد أنهم موجودون في المجتمع ، وأنه يريد أن يكون (التمثيل) صادقا وشاملا ، ولكنه أبدا لا يتخذ منهم موقف الحلال النفسى الذى يحاول الكشف عن أسرار دخائلهم أو دوافع تصرفاتهم ، وهو في هذا يختلف اختلافا يينا عن موقف الروائيين — في مجموعهم — في مرحلة البواكير ، حيث كانت النزعة التحليلية هي الغالبة .

ومن الملامح المشتركة بين روايات هذا الاتجاه ما يلاحظ من ظهور أمشاج من للتألية الأخلاقية والسلوكية ، وهي تلتقي على هذا الملح العام وإن لم يكن هدف أصحاب هذه الروايات واحدا ، ونحن لانستطيع أن نفعل ذلك الجانب المثالى من شخصية محسن في « عودة الروح » حتى لقد عد إخفاء ملنديل محبوبته

ذنبا عظيما يحرس عليه ، وكذلك مثلت شخصية «النائب» الجانب الثالث لرجل الدولة كما يجب أن يكون ، ونأى به الحكيم عما وورط فيه القانى والمأمور والصيدلى وغيرهم ، ولا تمليل لذلك غير الصلة الشخصية بين الحكيم وأبطاله ، وقد كان السحار أكثر قدرة فى منح شخصياته ذاتيتهم ، فجاءت اشعاعات المثالية بعيدة عن ظهور شخصه فى روايتيه . وإذا كان المؤلف هو نفسه مصطفى فإن مصطفى لم يكن مثاليا وإن حاول الكاتب أن ينطقه بأفكار ويدفع به إلى مواقف هى أكثر حجما من قدراته التى يجب أن تحد بالإطار الاجتماعى والتقاليد للشخصية وهذا كل مابقى له من نزوع إلى المثالية . وفى «الشارع الجديد» ينص الكاتب على أن «عليها» فيه مشاعر القروسية ومثاليها . وقد كانت «شجرة اليوس» مناخا مناسبيا بمجوها الروحي لظهور عديد من شخصيات هذا اللون ، ولكن الكاتب كان حريصا ، فظل يشدها ويحذر إلى قواعدها الأرضية مهما أوغلت فى الجنوح إلى البطولة والمحمية ، فالصوفى يقيم فى مصر ومن ثم لا يصل فى مجرده إلى لبس الخرقة ، ويموت عن ثروة ويدفع بانه نحو الصدارة حين يحس قرب النية ، وهذا الابن يخضع حاجات الناس لمصلحته أو مصلحة دعوته ، ولم ينتج من ذلك إلا الحاج مسعود ، وهو شخصية باهتة لا تراه إلا باكيا مستمرا ، ومن ثم فإنه لا يتمتع بوجود حقيقى . وهذه المثالية الأخلاقية للفروضة - نوعا ما - مثلها عبد الهادى فى «الأرض» فأسند إليه دور أكبر من حقيقته ، لأنه كان ضروريا - من وجهة نظر المؤلف وهو يدافع عن المسلمين - أن يكون البطل معدا ونييلا فى الوقت نفسه . ولكن طبائع ريفنا وتركيبه الاجتماعى لا يتيح لمثل هذه الشخصية أن تسيطر وتهود ، وإذا حدث - فى ظروفها وتاريخها - أن أخذت مكانا واضحا فإنها تنتهى إلى التصطلم أمام قوى المجتمع التقليدي .

٤ - التمرد بين التفاؤل والتشاؤم

والتمرد واضح كظاهرة في هذه الروايات جميعها ، وهذا الملح يرتبط بكونها تقوم في الأساس على قضايا فكرية أو اجتماعية ، ومن طبيعة القضية أن تقوم على صراع الأضداد ، ومن ثم تسلك اللسة المثالية إلى بعض الشخصيات . وقد ترتب على وجود هذه الشخصيات ذات الطابع البطولي أن اكتسبت التسجيلية طابعاً نقدياً في بعض جوانبها (مما يؤيد من وجه آخر القول بالتغليب) ، فلكي تبرز البطولة كمنصر أخلاقي ، ولكي تؤكد نفسها يجب أن نشق طريقاً سلوكياً ، ولن يتحقق ذلك إلا بوجود النفس الذي تحاول الشخصية البطولية إكثاله ، والظلم الذي تحاول القضاء عليه

ولما كانت شخصية محسن تستقطب الومضات البطولية في «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» فإنها في حدود ومضات البطولة أيضاً كانت تشمل الموقف النقدي في هاتين الروايتين ، مما يصدم التكوين التقليدي للشخصيات ، وقد حاول الكاتب أن يمنح محسن المؤهلات النفسية التي تتيح له أن يقف هذا الموقف في المستقبل ، فهو ربيب الثراء الذي يرفض بوعي واضح أن يستمتع بما يسبغ الثراء على أهله من إحساس بالتفرد وامتياز بالتفرد ، إنه — وهو صهي — يرفض أن يركب العربة التي تنتظره على باب المدرسة ، لأنها — والتعليل مهم جداً — تحول بينه وبين رفاته ، فلذا ما كبر قليلاً زهد في الثياب الجلدية حتى لا يفتوق في المظهر على أمهاته ، وفضل حياتهم تلك الخشنة المجهدة على العيش بين أمه وأبيه مجرهما للمصطنع القامى .. فهو في منزلة مستمرة الشحور بالوحدة والافتصال عن أقرانه .

وهذه البداية تشير إلى ما سيمانيه حين يتسع إدراكه نوعاً من تقاصر أليه أمام تطاول أمة التركية ، ويبعثه ذلك حين يشاهد من هذه الأم ما يدل على عداوتها لكل ما هو فلاح أن يبحث عن « القيمة » التي تمثلها تلك الصفة ، ولا يكف عن البحث حتى يترافع بلسان ميري ولسان فرنسي ، وحتى يعلى من شأنها ما أطلق . فيبدأ من الخالص وينتهي إلى العام ؛ إلى المصرية كصفة عمل وعلاقة اجتماعية لا كسلالة ، لأنه يتدلح المصرية على أساس من علاقة المصريين بالأرض والزرع ، وليست الحضارة الإنسانية في مراحلها الأولى والصعبة الانتاجاً لعلاقة الإنسان بالأرض ، والجهد الخلاق الذي أودعه فيها . ويمثل محسن - مرة أخرى - تمرد البطل ، لكنه يتردد هذه المرة على الاستسلام للأوهام الشرقية التي صيغت في أساطير وأداب وتقاليده فتحد من انطلاق الشخصية ، وتفسد عليها استقلالها الفكري وما تنطوي عليه من إمكانيات العمل ، وكان محسن - أو ذلك الصنف القادم من الشرق - يمثل في تمرده القوي الشرقي المضطرب الذي لا يكاد يعرف ماذا يريد وإن كان يعزف لم يتردد ، وهذا بالضبط ما يمكنه حوار التبادل مع صديقه العامل الفرنسي ألتريه وصديقه الآخر العامل الرومي إيفان . فقد اكتشف أكثر من مرة أنه في نقاشه مع أحدهما يردد أقوال الآخر ويعبر عن وجهة نظره أكثر مما يستمد تجربته هو الشرقية الجذور ، والمتأصلة في نفسه أصالة المعاناة ، ولهذا لا نجد الشرق يحاور الغرب في هذه اللوافظ المتتالية بقدر ما نجد التجربة الروسية الماركسية تحاور التجربة الرأسمالية الغربية ، ويحاول الشرق أن يتلف الكرة من الظافر منها ، وهذا الموقف الفكري ربما وثق بالكثير عن روح الشباب الشرق المثقف في تلك الفترة التي كتبت فيها الرواية .

ولا بد أن نلاحظ أنه على الجانب الآخر من « عودة الروح » يوجد أحسن محسن وم أكثر إيقالاً في الشعبية ، إنهم وجه آخر أكثر صراحة من محسن في الانسحاب إلى المصرية ، ولو أن المؤلف منح هذه الشخصيات الأكثر أصالة في شعبيتها وصراحة انتباهها حق الكشف والنقد لتغيرت أبعاد هذا العمل الروائي وأسلوبه ، إذ سيتخلف بالضرورة الاهتمام بشخص محسن على حساب الآخرين ، وسيتم النقد والكشف من خلال العمل لا من خلال التأمل كما هو حادث بالفعل ؛ ذلك لأن محسن يظل على المشكاة من الخارج ، من شرفة قمر في مزرعة مقامية يعمل فيها بشر ليسوا في الحقيقة أكثر من رقيق ، وعلاقته بها ، أي المشكاة ، محدودة بأحلام مرهق على أبواب الجامعة ، على حين نجد تلك الشخصيات الأخرى تعيش المشكاة وهي في داخلها ، وتصطدم بها بالضرورة لانطباقها عليها انطباقاً كلياً ، ومن خلال علاقات متشابكة ، وبدرجات متفاوتة يمثلها الضابط المتقاعد كما يمثلها المدرس والطالب الجامعي والخدام والعانس . لقد عاش محسن وفيماً مصريته وشعبيته منذ رفض ركوب العربية ، وإلى أن طرحها للمناقشة على مائدة الفداء بين الإنجليزى والفرنسى ، على حين ظلت الشخصيات الأخرى معزولة عنها ، لا تدرى شيئاً مما يدور في نفس محسن ، وهو صدى لما يضغط فوق صدر المجتمع المصري من أتمال الذل وأحقاد الاستعلاء الهاموي ، وكأنهم لا يجابهون مشكلة ما ، وهذا بدوره يقلل من قيمة المشكلة التي لا تجد لها نصيراً من أصحابها الحقيقيين ، وتبدو الثورة في النهاية كعمل عنوي نبت في لحظة ، واندفع فيه الشبان من شعب شارع سلامة وكأنه مجرد تنفيس عن كرب شخصي لا تصحيحاً لوضع مطلوب .

وقد وقف كثير من النقاد عند لجأية الثورة وقيمتها كهدف من أهداف

الرواية لم يمهده بالتقدير الكافي إلا في حدود الرمز الذي لم يسل من مأخذ عديدة . وإذا كان تمييز محسن عن أزمة المصرية قد انطوى على ضعف كما لاحظنا ، فإن النائب في الأرياف قد تجنبه ؛ لأنه في وسط المشكلة ، ولأنه في مستوى يتيح له أن يتقدم وأن يطل ، وانطلاقاً من هذا التمييز جاء قد هذا النائب للمجتمع وللحكومة جاداً وفاسياً وغامراً ، وارتبطت الرواية بموقف هذا الكاتب من المجتمع ، على حين عبرت روايتاه السابقتان دون أن يكون لهما مضمونهما الاجتماعي الدال على موقف الكاتب بصورة بسيطة عن التجريد الفكري أو الإيهام الرمزي ، ومن الحق ما لاحظته الدكتور إسماعيل آدم من أن الحكيم أطلق حريته لدرجة أن تحدث عن وقائع خفية ، كانت تغلب حكومة وتقيم وزارة وتسقط وزارة ، إذا كانت وقت في بلد غير مصر ، يحترم فيه القانون والدستور والكرامة الإنسانية . ولكن الأوتوقراطية المصرية التي يحتملها البرجوازيون من أصحاب رؤوس الأموال من الأجاب وطبقة الحكام من الأثراك ولشركين الذين يحتملون بالصر جعلت هذه اليوميات تمر وكأنها لم تحتوي على شيء .

ويرتب هذا الباحث على الموقف النقدي الذي يطل بين حين وآخر في « اليوميات » القول بأن الحكيم ليس من طبقة الكتاب المتعاليين على الشعب والامة ، كما تبادر إلى بعض الأذهان أيام مجن الانتخابات الأخيرة في مصر ، حين كان على زاوية من صحفة الأهرام يتساجل هو والدكتور منصور بك فهي ^(١) .

وسينحلف طامع التمرد في « شجرة البؤس » لما يشيع فيها من جو روحى ، ومن ثم فإن التمرد المحدود الذي زاولته شخصياتها كان تمرداً على المثالية لارغبة

(١) توفيق الحكيم : ص ١٨١ .

في هذه المثالية ، وخالد يمثل أول أطوار التمرد حين يلتفت إلى ظروفه الأسرية ويرعاها ، غير عابٍ . بشيخه القديم حتى يهجره في النهاية هجرانا تاما تقريبا ، وينشأ أولاده لا يكادون ينفلون بتلك الحياة الروحية العريضة التي استهلكت شباب والدهم ، ويجمعون إلى ذلك التمرد على سلطته الأبوية المطلقة ، فيملنون بذلك ميلاد الأسرة الحديثة التي ما تزال هي الوحدة الاجتماعية في يثنتا إلى اليوم . وقد اختلف موقف هذين الكاتبين — الحكيم وطه حسين — بين التشاؤم والتفاؤل ، كما اختلف حيال درجة التمرد في أعمالهما . وملاحظة عامة نستطيع أن نثبتها من وحي أعمالهما ، وهي تتماق بالصلة بين النزعة الروحية والتمرد ، وهي صلة تناقض : كما ارتفعت درجة أحدهما انخفض معدل الآخر ، ويرتبط التفاؤل بالنزعة الروحية ارتباطا واضحا ، وإذا استحضرتنا في أذهاننا : « عودة الروح » وتمتمها « عصفور من الشرق » و« يوميات نائب » و« شجرة البؤس » و« دعاء الكروان » و« للمذبول في الأرض » سنجد النتيجة صادقة إلى حد بعيد ، فحيث غلبت النزعة الروحية الفسيحة في « عودة الروح » — وفي العنوان كفاية — نجد درجة التفاؤل عالية ودرجة التمرد هابطة ، والأمر على العكس في تتمتها ، حيث يبدأ محسن متمردا وينتهي متمردا على روحانية الشرق وخرافاته ، ومتشائما أيضا من مصير هذا الشرق ، و اليوميات بتمردا العنيف تمثل صفحة متشائمة بدت في وصفه القرية بلونها الأغبر الذي يذكره فضلات البهائم ، كما يشبه الفلاحين بالبددان ، ويصف ليل الترية وصفا قائما ، وهو وصف لجأ إليه أيضا في « حمار الحكيم » وهو ليس الهجاء للبيئة بقدر ما هو التمرد على اتخاذها وسليتها . وحين يكشف عن علاقات للوظفين ، وأخلاقهم ، ومدى وفائهم للعمل المنوط بهم يكشف عن هذا التشاؤم الذي عمر قلوب الطلبة للثقفة

في أواخر الثلث الأول من هذا القرن . وقد ارتبط التشاؤم بالاتصال بالحياة
انصرية في أقصى قطاعاتها اتساعا ، وهو قطاع الحياة في المدن الصغيرة والريف ،
ومن ثم امتاز بواقعية لا تخفى كدر الحياة ويؤسها في تلك القطاعات .

وينكر بعض النقاد على الحكيم أن يقف عند السخط وحده، وإن رأى
من الحياة ما يسوءه ، فيقاسل تعميما على الصور الفلسفية التي أثارته : « ولكن
هل أدرك توفيق الحكيم أن هذا الواقع الذي تحدث عنه ليس جامدا ولا ساكنا
ولأنما هو متغير متطور ؟ هل فهم قوى الريف والجموع التي كانت تبشر من ذلك
الحين بالقضاء على هذه الأوضاع المفزعة ؟ هل عبر توفيق عن هذا الهم والإدراك
في اليوميات أو في غيرها ؟ الجواب في رأيي بالنفي ، ومن هنا يضع خطر
السخط وحده ، فالسخط الذي لا يصاحبه أمل مستمد من الواقع ينتهي حتما إلى
اليأس ، واليأس يوصل صاحبه إلى البرج العاجي بأفراحه وانزاليه ، وهو
نفس ما حدث لتوفيق الحكيم ^(١) » .

ولقد انتهت « الأرض » المنعقدة إلى الإخفاق ، وتم شق الطريق، وعلى الرغم
من إشراقات الأمل المتوئب في أطوار الرواية ممثلة في صياغة الظلم والتجسس
لحارته ، فإن الكاتب قد عبر عن يأسه أو تشاؤمه في استسلام القرية لوضعا
الجديد ، بل قبله ومحاولة الإفادة منه ، وهذا التصور لا تميته عليه نزعتة بقدر
ما ساقته إليه طبيعة المرحلة التي استقى منها تجربته ، فلم يكن من الطبيعي بأي
وجه أن تنصرف قرية على وزارة صدى ، وإن كان يخفف من هزيمة القرية أن
الحكومة الظالمة نفسها قد زالت في النهاية .

(١) في الثقافة المصرية : ص ٣٢، ٣٣ .

وأضنا بعد استكمال صورة انحراف الرواية الواقعية، لن نزل في حاجة إلى مناقشة مارعى به الحكيم من يأس وانتمالية .

فهل صور الحكيم بحق في «يوميات نائب» واقعا جامدا غير متطور ؟ وهل وقف عند السخط وحده ؟ وهل هذا السخط بغير أمل ؟ ، لقد كان الحكيم نفسه على قدر من الوعي يسمح بأن نقول إنه بشير التغيير ودليل التطور التادم لاريب ، وهو لم يتف عند حد السخط ، ومع هذا فالسخط غير اليأس ، والحكيم لم يكن يأسا من الإصلاح ؛ لأن التعبير عن التجربة في ذاتها دليل رغبة ، ودعوة صريحة إلى ضرورة التغيير ، والقول بأن السخط طريق اليأس حين لا يقترن بالأمل ، ثم هو المقدمة لبلوغ البرج العاجي ، إنما هو استمداد من النتائج العامة المشهورة دون احتكام دقيق للتطور التاريخي لقن الحكيم ، والحكيم لم يعتزل في برجه العاجي فترة يمكن أن تسمى مرحلة الاعتزال في فنه ، وإنما كان يمشى بين خطين متوازيين ، يرضى حاجات الحياة الواقعية ، ثم يستجيب لنزعته الذهنية التأملية ، بل إن أول نتاج له «أهل الكهف» ينتهى إلى البرج العاجي أكثر مما يلمس الواقع ، وقد صدرت هذه المسرحية مع «عودة الروح» في عام واحد ، تبعتهما على الفور وفي العام التالى «شهر زاد» لتعقبها «أهل الفن» ثم يعود ليكتب عن «محمد» ليقفز فجأة إلى «القصر السحور» ليلتقى بعد ذلك «يوميات نائب» ، وإذا لقد عرف الحكيم طريق التأملات ومحاولة توليد الأفكار ، قبل أن يعرف اليأس أو السخط على ما يقال .

وقد كان طه حسين في «شجرة البؤس» بعيدا عن هذا الموقف الساخط المشائم ، واتسمت نظراته بكثير من التفاؤل في المستقبل ، والإيمان بالتطور ، وقد ظهر هذا الموقف بصورة جلية في «الأيام» من قبل حين انقصر الصبي للضرب

على معوقات البيئة ومعوقات الظروف الخاصة ، وظهرت مرة أخرى في «دعاء الكروان» حين استطاعت الخادم الريفية أن تنتصر على نوازع الشر في نفسها ، واتسع قلبها للصنح ، كما اتسع عقلها لكثير من المعارف المتنوعة ، التفتتها ، وبجهدا الذاتي ، من هنا وهناك وارتفعت بها كثيرا عن مثيلاتها . وحيث تهتم «شجرة البؤس» برصد مظاهر التطور بين أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، فإنها ترصده وقد اقترن بالآلام لا تحصى ، ومتاعب لا تعد ، وجهود لا يكاد يتصورها العقل ، وعواطف منها ما يرس ويرضى ، ومنها ما يسوم ويؤذى ، ولكن هذا الخاضع النيف قد خلق مصر خلقا جديدا ، وبذلها من مخولها القديم نباهة ومن جودها نشاطا^(١) . وينعكس هذا الإدراك العام المتفائل لمنطق التطور وآثاره البعيدة على تلك الأمرة الكبيرة العدد ؛ أسرة خالد ، فيعرف المعلم جرجس الطريق إليها عاما بعد عام ، يدعو خالد فيأخذ الحلى في يده وينظر إليه ثم يرنه ثم يؤدي ثمنه إلى خالد ، ويدفعه خالد إلى بنية ليؤدوا منه أجور التعليم^(٢) ، وفي هذا الجو المجهد المكافح سنجدهم يأخذ طريقه ليصير قاضيا ، على حين يستمد الآخر ليكون طبيباً... الخ ، على أنه حيال خاتمة هذه الرواية حصرها في حيز التجربة الذاتية أو الاستمداد المباشر من حياته ، فنجلده يشير إلى هلاقة خالد برؤسائه في العمل ، وكيف كانوا يستعملون عليه ، ولكنه كان فغوراً بأن أولاده يتفوقون على أولادهم ، وهنا تتخلل الرواية عن صورتها العامة لتصير — من حيث الشكل — إلى ضيق التجربة الخاصة ، وإن أمكن أن يصير ذلك ذا دلالة عامة أيضاً تؤدي إلى القول بأن الطبقات البسيطة بدأت تزاحم — بل وتقتدم

(١) شجرة البؤس: ص ١٦٩ .

(٢) الرواية: ص ١٦١ ، ١٦٢ .

على الطبقات التقليدية التي كانت تسود بغروب الوراثة لا المتدرة الحقيقية .
وهو في نظره المتفائلة إلى التطور الحضارى لا يسارع إلى انهام الحضارة بأنها
أساس ما يلقى بالإنسان من صفات غير مرضية ، بل يعول على الحضارة
في شفائها .

وقد تعرضنا من قبل لروايتي « السحار » وموقفه فيهما من التنازل
والتشاؤم ، ورأينا أنه أقرب إلى التشاؤم في روايته الأخيرة « الشارع الجديد »
على الرغم من إنهاؤها بالأمل الكبير مع تفجر الثورة والتضاء على الملكية
(وليس ثمة ما يمنع أن تكون نهاياته المتشائمة صادرة عن إدراك سطحي لمعنى
التأثير الفنى ، ولكن تشاؤمه يتجاوز نهاية الرواية) ، وهذا التشاؤم نابع من
نظرة إلى الإنسان لا إلى الزمن أو التطور ، فرأيه في التطور أنه في خدمة
الإنسان ، وأنه ضرورة لاستمرار البشرية ، وأنه قانون حتمى لا يقاوم وإن
عوقته ظروف مثل جود البيئة أو ما إلى ذلك ، لكن البشر في رواياته —
وهذا ما يشي بموقفه — قساة إلى درجة كبيرة : أفعالهم قاسية ، وكلماتهم حادة ،
وحركتهم فيها عصبية على الرغم من أن قلوبهم قد تكون طيبة جداً . وفي
روايته التي لم تعرض لها : « النقاب » (وقد صدرت بين الروايتين ، وبسلك
فيها نهجاً مختلفاً وتقليدياً في الحبكة والبناء حيث الحشد الرئيسى الذى
تنمو عنه بقية الحوادث وتطور ، والشخصيات المستمرة من أول الرواية إلى
نهايتها) هذه الرواية تكشف عن وجه آخر من أوجه تشاؤمه يؤيد وجهة نظرنا
في القول بأن هذا التشاؤم من وحى الإنسان لا الزمان ، ليس من صنع رؤية
قدرية ، وإنما من آثار التجربة الإنسانية ، أو المعرفة بالإنسان . في « النقاب »
يميل « حسين » الطالب في كلية البوليس إلى ابنة عمه الثرى ، وهي فتاة مثقفة

وعصرية في نظرتها إلى الجنس الآخر، ولكنها مهذبة برئت من «شوائب»
الشراء حين ينظر إلى الفقر، على حين لم يستطع ابن عمها الفقير أن ينجو من
مشاعر التضاؤل التي يحسها عادة الفقراء إذا كانوا في رحاب الأغنياء، لهذا قاوم
«حسين» عاطفته ونأى بنفسه عن منطقة الجذب الشديد، وعادته الظروف
حين وضعت أمامه ذات النقاب، فتاة من حى شعبي، أشد منه قراء، عوضته
بقراها وحياتها وتناوبا عن إحساسه بالتضاؤل أمام ابنة عمه الصريحة اللسنة
المرحة، فاقترن بذات النقاب راضياً وسعيداً، وأنجب منها، ولكن ابنة عمه
لا تكف عنه حتى ثبت له سوء رأيه، فتتمكن بوسائل بوليسية - غير فنية -
من أن تثبت له أن زوجته تلك عرفت قبله كثيرين، وأنها مغرمة بالضباط
خاصة، وأن النقاب ليس إلا خدعة، وأنه هو الوحيد الذي يلتصق بالخدعة معه
منتهاها فتزوجها. وهكذا يتحطم هذا البيت الهاديء المشيع بجو من الحب
والتعاطف. ولا ندري لماذا حطم للؤلؤ هذا البيت؟ أليؤكد مرة أخرى لنا
أن منطق التفاليد أقوى من منطق أو دوافع التطور؟ يبدو أن هذا بعض مراده،
فإننا لم نشاهد من «ذات النقاب» في حياتها العاطفية قبل الزواج وبعده إلا
ما يروق ويرفع من قدرها، فلماذا حطمها؟ هو منطق البيئة والتقاليد التي تأتف
من اللسنة السابقة ولو كانت بريئة، ولو كانت خدعة، ولو كانت عابرة.
لكن السكائب على أى حال يكشف عن موقف إنسانى مقشأ، وكيف
لا وقد حطم هذا التمثال الجميل الذى أحبه على مدار الرواية ليرضى نزوة بنت
العم الثرية الواقعة من نفسها. على أنه في الوقت نفسه يحمل النتيجة في صالح
التطور، في جانب السفور ضد النقاب، إن جاز أن نصوغ القضية في حدود
هذه المقابلة.

وهذا الموقف المضطرب بين النظر إلى الإنسان في ذاته ، والنظر إليه كصانع للتطور ، نفسه أيضاً في «السقامات» وهي الرواية الوحيدة ليوסף السباعي التي يمكن أن تجد لها مكاناً في دراسة عن الفن القصصي والواقعية ، فهي في تهوينها لتجربة الموت تميل إلى تحقير الإنسان والتهوين من قيمته : «إياك أن تهرب إنساناً لمظهره ومنصبه ، إياك أن تروع بتلك الألقاب، وتلك الثياب ، إنها مهما ضخمت فلن تحوى في طياتها سوى بشر ، ومهما ضخمت البشر فآله إلى جيفة تقنه كهدا الكلب^(١)». كما يصف وصفاً بشما الجثث بعد تعفنها (ص ٢٧٧) وينظر إلى الموت على أنه نهاية طبيعية لمخلوقات غير طبيعية . ولم تقف الصور البشعة والقاسية عند رأيه في الإنسان أمام نهايته المحتمة الفاترة وإنما أثناء حياته أيضاً ، فهو على ضعفه لا يرحم من هو أضعف، وعلى فقائه يتعلق بالحياة بأي ثمن ، وبرغم ضياعه لا ينسى ملذاته الخاصة ، ولا بأس بأن يسمى «صبي الخانوقى» «مطيباً في جنازات»!! وأن يجعله يسير في الجنازة كأنه في نزعة ، ونحيب للكلمين يصل إليه كصغير القطار ، وعندما يصل إلى القبور يجلس على شواهدهما واضعاً ساقاً على ساق (ص ٢٧٢) كما يعمل القواد مثل «سيدنا رضوان» في يده مفاتيح الجنة ، هو يقدم لنا حوريات الأرض ورضوان يقدم لنا حوريات السماء ، واحد يبأخذ أجره منا والثاني أجره على الله^(٢) . على أن الحوار كله يكشف عن هذه القسوة لا يتلطف ، ويصور جوانب الخسة بمباشرة فجأة ، وإذا كان التهوين من شأن الإنسان حين يموت مقبولاً فإنه أيضاً يسحب ذلك على حياته : «إن وجه الأرض متغير ، وإن مركبات هذا الوجه من مختلف الكائنات محدود وجودها بفترة معينة لها بداية

(١) السقامات : ص ٢٧٦ .

(٢) الرواية ص ٢٩٥ .

ونهاية ، فترة الوجود تبدأ بالخلق وتنتهى بالفناء وتمر بمراحل العجدة والقدم والاندعام ، وابن آدم لا يزيد عن أن يكون أحد مركبات وجه الأرض ، فوجوده عليها محدود بفترة معينة ، حكه في ذلك حكم هذا القعد الذي يجلس عليه ، وهذه القطة الراضة أسفل المنضدة ، وهذه اللبلة المتفرعة على الجدار . لا يد بعد الجدة أن يصيبه القدم والانهيار والاندعام ، ثم ينتهى ويفادر وجه الأرض لينبت سواء وبأخذ مكانه في الوجه المتغير^(١) » وهذه النظرة الآلية الخالية من أية إرادة أو طاعلية تلقى أية قيمة يستمد منها الإنسان أسباب وجوده الحقيقي ، هذه القيمة أنه « صانع » وهو إن تساوى مع القعد الذي يجلس عليه واللبلة المتفرعة على الجدار والنظرة الراضة أسفل المنضدة ، في أنه يكون صغيراً ثم فتياً ثم شيخاً يتقدم إلى الفناء فإن هذا التشابه سطحي إلى حد كبير ، ويعتمد على الجانب الحسى وهو بدوره خاضع لدورة الحياة الطبيعية ، ولكن الإنسان هو الذى فكر فى الكرسى وصنعه وسخره لراحته ، وهو الذى غرس الشجرة وأتاح لها فرص النمو لفائدته ، وهو الذى استأنس القطة وآواها لتسلية وتطهير بيته ، إنه صانع الحياة ، إنه هو الحياة ، والتركيز على موته يعبر عن نظرة ضيقة ومشائمة ، ضيقة فى وقوفها عندما هو ذو مدلول فردى ، فالشخص يموت ولكن الجنس البشرى لم يمت ، إنه يتكاثر وينمو ويرق ، وسيظل كذلك ، ومشائمة إذ لم ترصد من الإنسان إلا أنه كائن يموت ، وأنه مجرد ظاهرة تمر بسطح الأرض ، ولكن الظاهرة العابرة فى الحقيقة صنعت ظاهرة غير عابرة ، صنعت الحضارة الإنسانية . والاهتمام بهذا الجانب العدمى فى الإنسان يسلبه كل طاعلية ويشل إرادته ، ويثبط همته وإقباله على صنع الحياة . ويبدو لنا أن الكاتب قد أحس بأنه أسرف فى نسج هذا الجو القاتم ، وبالنظر فى التشاؤم ، وبخاصة حين حول

(١) الرواية : ص ٢٦٧ ، ٢٦٨ .

السقاء إلى «صبي جنازات» من أولئك الذين يسرون أمام موكب الموت، وأحياناً
بمب هذا الاستمرار المحزن فتخلص من السقاء في صورته المقبضة على مرحلتين:
الأولى حين أشرك دوافعه الخاصة في أسباب تحويله عن مهنته صانعة الحياة، إلى
الاهتمام بتوديع الأموات دون خلعة ألم، إذ جملة يقاسى — من قبل — تجربة
قد الزوجة الحبيبة، ومن ثم هو يشارك في موكب الحزن ليتذكرها أولاً،
وليتخفف عن نفسه الجزء من الموت ليتقبله يسر يلقى برغبته في لقاء زوجته،
ثم تخلص منه نهائياً حين أنهى حياته بضربة قلبية لا دخل لفلسفة الرواية في
صنعها (وهذا مأخذ على الحكمة) ولكنه أصلح خطأه في تلك الخاتمة التي ألحقها
بروايته، وجعل ابن السقاء «يقبع أباه في رغبته في تعذيب النفس بالسير في الجنازات؛
ولما احترق توزيع المياه على الناس من جديد. والمياه لها رمزيها كأداة للتطهير،
والخلق، والبحث بإعادة الحياة والحركة، والصفاء.

وهذه النظرة البشوية إلى المصير الإنساني تقسم بكثير من الخطورة حين
تناقش قضايا الإنسان في حياته الأرضية هذه، إذ تنظر إلى ما كان على أنه
ما كان يجب أن يكون، أو ما لا بد أن يكون، وأنه ليس للإنسان أن
يعاود تغيير شيء مما خلق الله، فمن العبث محاولة صياغة الحياة على نحو يعالف
ما صيغت عليه عملاً، تماماً — وبالتنظير — مثل تلك النهاية المقروضة على المصير
الإنساني في غاية اللطاف، وهذا المقطع الحوارى بين السقاء وابنه الصبي حين منحه
من سقى الحديقة يحدد ما نريد، يقول الصبي: «لماذا لم تدعنى أدخل ملك؟ —
لأنك لا تؤمن على الدخول! — كيف؟ — ألا تدري؟ — لا!! — لأنك
سرت الجوافة من الشجرة وأول رأسمال السقا... هي الأمانة — ولكن ما فعلته
ليس سرقة. — ما هي السرقة إذا؟ — هي أن تأخذ ما للمحتاج لغير الاحتياج»^(١)

(١) سبق «ملهم الأكر» بالتمييز عن هذا الموقف، كما سرى في مكانه.

— ماشاء الله ... من قال لك هذا ؟ — شئ . بالقل — السرقة هي أن تأخذ ما ليس لك . — من قال هذا ؟ — ربنا ! — لا أعلن ربنا يقول هذا — استغفر ! — استغفر الله العظيم ، ولكنى مع ذلك أصر على أنه لا يقول هذ . — ماذا يقول إذا ؟ — أعتقد أن أخذ ما للغير إذا كنا في حاجة إليه أكثر منه لامتير سرقة ، إنها مساعدة من الله في توزيع نعمه وإقرار عدالته ، فمنع في الواقع لا تأخذ ما للغير ولكننا تأخذ ما لله الفائض عن حاجة الغير ، إنها معاونة لله لا أكثر ولا أقل أنيفضب ذلك الله ؟ — الله ليس في حاجة إلى معاونة أحد ، وهو أدرى بتوزيع ما له على عبده ، ونحن أعجز عن أن نحكم على حاجات صرانا ، وإن فينا من الأنانية ما يصمينا إلا عن حاجتنا ، فإمن بشر يحسن بحاجة غيره ، ومامن بشر يحسن بالفائض عن حاجته ، فهو أبدا في حاجة ، وغيره في غير حاجة — على أية حال لا أعلن أهل السراية في حاجة ماسة الى الجرافاية التي كنتمأكلها ! — ولا أنت أيضاً في حاجة ماسة إليها ، ولكن المسألة أن الله وهبها لهم ولم يهبها لك ، ولكل ما وهبه الله ، وواجبنا في هذه الحياة هو أن نخلص في عملنا ، وتقبل بسين قريرة نتيجة هذا العمل^(١) .

ولن نستطيع أن نترك جانبا القضايا الفنية فيما يتعلق بهذا الحوار الطويل الذي يرتفع عن مستوى مدارك صبي مازال يلعب في الحارة ، وكذلك لفئة التي لا تناسب مع لغة حوار قبله وحوار بعده ، مما يفقد الرواية كثيراً من الاتزان والمنطقية . إلا أننا ننصل إلى جوهر القضية التي تجمل «القل» في مواجهة «الله» ؛ فالصبي يعرف بالقل أن المحتاج أولى وأحق بالفائض ، أما الأب فإنه يحتمى بربنا الذي قال إن السرقة أن تأخذ ما للغير دون نظر إلى أى جانب آخر غير أنه يملكه . ونحن نشعر بالطف على الطفل الذي يستهدى فطرته ويحتكم

(١) المقامات: ص ٤١، ٤٣ .

الى العقل ، ولا نشعر بمثل ذلك مع المنطق المتخاذل الهروبي الذي يصطنعه الألب
 الخروم من لثاخذ الدنيا في أبسط صورها ، والخروم من القدرة على أن يفكر
 لنفسه أيضاً ، ولكن الكاتب يجعل وجهة نظره هي ختام الحوار ، وإن ترك القضية
 مفتوحة ، لم يصدر فيها حكماً ، ومع ذلك فإن تسلسل الحوار متضمن لهذه الخطورة .
 على أن المشكلة في ذاتها مشكلة عصرنا من وجهين : من حيث كونها مشكلة
 الحاجة في جانب والنخبة في جانب آخر ، وتطلع المحتاج إلى ما في يد للنخبة وسعيه
 إلى المقاسمة بصورة ما ، ومن حيث أنها — وفي تلك العبارات السريعة —
 وضعت « العقل » في مقابل « الله » ، وقصة الصراع بين « العقل » والقوى
 الأخرى يمكن أن تكون تاريخاً قائماً بذاته ، فأنا هو نزاع بين العقل والتقاليد
 كما حدث لسقراط ، وأنا آخر هو نزاع بين العقل والتصوف . . وأنا ثالثا هو
 نزاع بين العقل والوجدان كما حدث بين فولتير وروسو ، وأنا رابعا هو نزاع بين
 العقل والدين كما حدث في النصف الثاني من القرن الماضي خاصة ^(١) ، وهي منازل
 مشكلة حية إلى اليوم ، فضلا عن أن الرواية التي تناقشها ترجع إلى أوائل هذا
 القرن . على أنه يمكن أن ينظر إلى هذا الحوار في إطار من اعتبار عقل الصبي
 جزءا من عقل والده ، ومن ثم فإنه يعبر عن انقسامه بين مواضع البيئة
 ومشاعر الذات ، أو إدراكه لصرامة المجتمع وحواله ولاشعوره الذي يعنى معنى
 الحرمان ، ويطالب بحقوق النفس .

٥ - قضايا نظرية

(١) الحكيم والواقعية :

لم يترك الحكيم للباحثين الكثير من فرص الاستنتاج ، فقد قال الكثير
 عن نفسه في كتبه التي تعرض فيها للكثير من القضايا الفنية ، وموقفه منها ،
 وأسبقها زمنا « زهرة العمر » ثم « تحت شمس الفكر » الذي نشر سنة ١٩٣٨

(٢) الدكتور زكي نجيب محمود : وجهة نظر ص ١٠١ .

ثم «فن الأدب» سنة ١٩٥٢ و«مصالح الحكيم» في أعتابه وأخيرا كان «التبادلية» .
 في «زهرة العمر» يرتبط وعيه بالمذاهب الأدبية عامة بوعيه بالدور التميز الذي
 سيقوم به في أدبنا القومي ، إنه يكتب إلى أئدره .. «أما روايتي التي كتبت
 منها قليلا فقد أهملت شأنها منذ شهر ، وقد انتهى رأيي إلى استحالة للمضى فيها
 وأنا في هذه البيئة الأوروبية الماصفة ، هذه البيئة الحديثة ومايسود فيها من جو
 المودرنزم يفسد حسن فهمي للأشياء ويحول دون تعرفي حقيقة شخصيتي في الفن
 والأدب ، أنا أحب للمودرنزم وأخشى أن أقول إنني أقبل أساليبي على الرغم مني ...
 أئدرى ماذا فضل النقاد ؟ إنهم فضلوا قصص (ماقبل موجة المودرنزم) ورأوها
 هي الخليفة بالهفاء ... أنا موزع الآن ... بين الكلاسيك والمودرن ، لا أستطيع
 أن أقول مع الثائرين : «فليستط القديم» ؛ لأن هذا القديم أيضا جديد على ..
 إن الفكرة المسطرة على الفن الحديث هي : الفطرة والبساطة ... إنني أكره
 النظريات في الفن ، فالن عندى خلق إنسانى جميل .

هكذا شهد الحكم مولد موجة المودرنزم التي انقشرت في أعقاب انتهاء الحرب
 الأولى ، فأخذ بما في السريالية والدادية من ميل إلى البساطة واحتكام إلى الفطرة ، لكنه
 — وبوعى واضح — رفض أن يبدأ من الآخر ، فهذا القديم (الكلاسيك)
 جديد عليه أيضا ، ولا بد أن يمر به ، وإن أعجب بالموجة السائدة ، لأن يقفز
 فوقه ، لأنه لم يعرف على ما كان قبله . ويضع ذلك بهذا التصريح القاطع بأنه
 يكره النظريات في الفن ، وأنه يحاول أن يحقق الجمال دون الاستناد إلى منطق
 مذهبي ، ويمكن أن نلح آثار تعرفه على هذه المذاهب التي وقف منها موقف الرفض
 في آثاره الفنية في مجموعها ، حيث صقلت الآداب الكلاسيكية ذوقه الفنى ،
 وجعلته يميل إلى المزج بين التجريد الممنوى والرمزى ، وبين التصوير

الواقى^(١) .. ويمكن أن نرجع إلى التأثير الكلاسيكية هذا الحرص على دقة البناء « أنا الذى لا يجب فى الفن غير قوة البناء وما يقيمه من قوة التركيز^(٢) » . وكذلك ميله إلى مناقشة القضايا ذات المعانى المطلقة ، التى تهتم بالمصير الإنسانى ، أو بالنوازع الإنسانية غير مرتبطة بمصر أو بأرض ، ومعارضته لسوفوكليس وبلوتيه إلى « الأسطورة » يحملها بعض قضايا عصره يمكن أن يوضع أيضاً داخل هذا الإطار .

وقد حاصره الطر فى باريس وهو يتأمل تمثال (ديموسيه) واستشهد فى « عصفور من الشرق » بقرات كاملة من (ديهاميل) ولم تغب اللمحة الرومانسية من أكثر أعماله ، كما نستطيع أن نلحس رومانسيته فى عديد من مسرحياته ؛ فى الطابع المدمى اليأس (أهل الكهف) وفى هذا التقديس المفرق للفن وله جذوره الرومانسية (بجاليون) ، وفى الحوار الدائر بين شهربار وشهر زاد يحتلظ الرمز بالواقع ذى الطابع الرومانسى ، نكاد نجد قرات من « نشيد الأناشيد : أهذا شعرك يا شهر زاد؟ إنه المناقيد . ذراعك من فضة يا شهر زاد . أما الرمز فهو واضح فى هذه المسرحيات التى اعتبرها « مسرحيات ذهنية » فأقام مسرحه داخل ذهنه وجعل الشخصيات أفكاراً ، فأدى به ذلك إلى كثير من انخراط والاضطراب^(٣) ، وإن كان ارتباطه بالواقع — ولو كان واقفاً ذهنياً مفروضاً على حوادث المسرحية — قد حال بين رموزه والإلقاء أو الاستفلاق ، بل إنه — ربما لقلة ثقته فى القارىء — يحاول أن ينص على تفسير الرمز أثناء

(١) الدكتور محمود شوكت: الفن القصصى ص ١٧٢ .

(٢) زهرة : العصر ص ٩٩ .

(٣) الدكتور عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر ص ٤٨ .

الحوار ، وهذا أوضح ما يكون في « بجماليون » . وكانت « المتعادلية » محاولة أخيرة في هذا السبيل ، إذ حاول أن يفسر موقفه من قضايا عديدة ، وحاول أن يرجعها إلى فكرة واحدة . وإذا كان قد شهد موجة المودرنزم في فرنسا إبان اشتدادها ، فإن قراءاته لم تقف عندها ، بل لم تقف عند الكتاب والشعراء الفرنسيين ، فقد أظهر — في زهرة العمر — إعجابه بأوسكار وايلد ، وعرض لطريقة جيمس جويس في عوليس (Ulysses) ووصفها بالإضجار والإملال ، ويرى أن الليالفة في الاعتماد على (المونولوج الداخلي) وإثباته لكل ما يمر برأس الشخصيات ، حتى تلك الخطوات الفجائية الطارئة « عمل لا يستقيم معه بالضرورة بناء القصة ، ولا يسمح به مجال الصفحات للعقول »^(١) .

وحين عاد إلى مصر عاد إلى الاهتمام بالأدب الإنجليزي . وفي مجال التعليق على طريقة جويس يذكر أن الكتاب الروس سبقوا إلى النزول إلى أعماق النفس ، واستعملوا المونولوج الداخلي ، ولكنهم لم يضعوا فيه إلا كلاما مختارا متسقاً مع بناء القصة وجوهر الفكرة ، ويردد بإعجاب قول « هسلي » في إحدى رواياته : « إن الفن ليس هو الحقيقة ، وليس هو الواقع ، بل شيء آخر : إنه الحقيقة مقطرة ومصفاة كياويا » ، ومنجد صدق واضحا لهذه الفكرة في آراء الحكميم عن الفن وحرية الفنان وإذا كانت ملاحظات الحكميم على أسلوب جويس واتجاهه إلى الاعتماد على تيار الوعي ، ومقارنة أسلوبه بالكتاب الروس الذين اعتمدوا عليه جزئيا كد يستوفسكي وتشيكوف من قبله يدل على أنه لم يكن سلمي التلقي لما يطالع من آثار أدبية عالية ، فإنه — من زاوية أخرى — يؤكد قوله إنه لا يستطيع أن يثور على القديم ؛ لأن هذا القديم يعتبر بالتسمية إليه جديدا أيضا .

(٢) زهرة العمر : ص ١٢١

والحكيم يجب أن يؤكد دائماً إيمانه باستقلال الفنان ، وحرية الفكر ، وكرامته لغف الذي يبني على مذهب ، وإن كان لا يمانع في أن يبني المذهب على الفن ، وهو ما حاول اكتشافه من خلال « المتعادلية » كنظرية ، وهذه التسمية التي حاول الحكيم أن يجعل منها نظرية تجمع فنه — مع تسليمه بأنه حين كتب رواياته ومسرحياته لم يكن يفكر فيها ^(١) — لها جذورها في الفلسفة الإشراقية القديمة « إذ ينظر إلى الكون وإلى الإنسان النظرة نفسها التي نظر بها فلاسفة اليونان ، وهي نظرة تحاول جمع الأضداد في وحدة ، وهل تستطيع أن تقرأ نظرات الحكيم في هذه المحاولة فلا يرد على خاطر كقول هرتفيلس — مثلاً — بأن حقيقة الكون أضداد تعادل : النهار والليل ... ثم لا تذكر قول ألبازفليس في المحبة والكراهية ، في التجاذب والتنافر اللذين يمل بهما هذه الحركة الدائبة في الكون من اتصال وانفصال ... » ^(٢).

والحق أن الحكيم يتجاوز هذه الفكرة الشهيرة ، يتجاوز القول بأن الحياة تبدأ من طرفين اثنين ، إلى القول بأن كل كائن ينطوي في أعماقه على التقيضين ، وإذا أتبع لأحدهما الظهور فليس معنى ذلك أن الآخر غير موجود ، ولو أمحنا له خروفاً انبعاث مناسب فإنه يثبت وجوده على الفور . وانسياقاً مع فكرة تعادل أو توازن الأضداد ، يحاول الحكيم أن يعارض « الفن للفن » و « الفن جرساً للفنان في هيكل الشكل ، كما يرفض الفن للترزم ، إذ هو حبس الفنان في سجن المضمون ! » ويعلو من حرية الفنان ، وينكر الالتزام ، لكنه لا يترك لشطحاته أو بوهيميته

(١) باعتباره في مقال بقلمه : الآداب البيروتية — مارس ١٩٥٧ .

(٢) الدكتور زكي نجيب محمود — كتاب الهلال — عدد خاص عن توفيق

الحكيم — فبراير ١٩٦٨

احتماء بهذه الحرية ، فهو مسئول ، لكنه مسئول أمام نفسه فقط ، إنه صاحب أمانة وحامل رسالة ، ومجرد حمل الرسالة معناه الالتزام بتبليغها ، فالالتزام ليس نابها من موقف خارجي ينسق به جهده مع نظام أو دعوة أو حزب ، وإنما هو التزام الولاء للفكر المجرد ، الفكر الحر ، ولهذا تنف قيمة هذا الالتزام الذي يرتضيه عند حد إباحة الشك والمراجعة ، والحرية الفكرية ، بحيث لا يرتفع إلى مستوى الإيمان للمطل^(١). وإذا كان الالتزام والدعوة إليه من قضايا الواقعية ذات الخطر ، فإننا نتوقف عند رأى الحكيم فيه ، إذ يعطيه هذا المعنى الخاص الذى يحاول أن يعادل فيه بين القول بالالتزام والقول بحرية الفنان ، وقد يتضح موقفه أكثر حين نرى كيف (الترم) - من وجهة نظره - فى أعماله ، يقول : « هذا الفن للفن فى الأسلوب ما يخطر لى أفت أمارسه ، ولكنى أردت أن أتخذ من الأسلوب خادما لأهداف أخرى غير مجرد الإمتاع ، هذه الأهداف ، كما ظهرت واضحة للناس ، كانت قومية وشعبية وإصلاحية فى عودة الروح وفى عمق من الشرق وفى يوميات نائب فى الأرياف وفى مسرح المجتمع .. إلخ . وكانت مذهبية متصلة بمصير الإنسان^(٢) .. إلخ » ويعقب على هذا الاستنتاج بالتطبيق على أعماله ، فيقول : « كات من الممكن أن تكون عودة الروح مثلا مجرد قصة تصور الحياة فى حى السيدة زينب بين امرأة متواضعة ، وتخلق أشخاصا نابضين بالحياة ، يعيشون فى صميم يشتمل فى هذا الكفاية من حيث الفن ، لأن خلق الحياة هو عمل فى الفن كاف . ولكنى ألزمت نفسى بتفسير خاص للروح المصرية ، فلم تلتزم مهمة القصة عند حد التعبير والتصور لبيئة وأشخاص ، بل اتخذت موقفا

(١) التبادلية : ص ٩٥، ٩٧، ٩٩.

(٢) التبادلية : ص ١٠١ .

ينم عزرائى معين^(١) « فهو يرفض اتخاذ الأسلوب غاية في ذاته — ويذكرنا ذلك بقول سارتر: « الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد » — ويرى أن أهدافه قومية وشعبية ثم إنسانية . والالتزام (بالإنسان) متخطيا حدود الطبقة موقف وجودى أيضا ، وهو فى التزامه ينطلق من شعور أو فكر فردى ، فالالتزام نابع من نفسه ، ولذلك هو مجرد تفسير خاص ألزم به نفسه ، وليس تفسيراً اجتماعياً أو غير يلويد كونا ذلك مرة أخرى بقول سارتر: « ليس الكاتب يكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة^(٢) » وهو يستهدى حريته فى ذلك ، حريته الشخصية وإيمانه بحرية الآخرين .

وعلى الرغم من هذا (الالتزام الشخصى) — إن صح التعبير — فإننا سنجد باب القول بأن توفيق الحكيم — وعلى المستوى النظرى — يميل إلى الواقعية ويأتى بها كثيراً ، لكنه حين يحاول أن يبدع فناً تغلبه ذاته وشروده ، فتأتى أعماله وفيها آثار هذا التمزق بين ما استوعب ثقافياً ، وما يحسه ذاتياً ، وما يدركه من وظائف الفن وطرائقه نظرياً .

ولقد فطن الحكيم إلى دوره التاريخى فى مرحلته وهو ما يزال فى فرنسا ، فهناك يناقش مع صديقه الفرنسي مشكلة الأسلوب المصنوع ، وطرق تلقين العربية ، ومعنى البلاغة فى التعبير . وفى هذه المرحلة المبكرة يتعرف على الجاحظ كصاحب أسلوب شخصى وصادق ومصور^(٣) ، ويقرأ « ألف ليلة » ثم يجمع إليها « القرآن » ، ومن الواضح أن « الشكل » قد استحوذ على انتباه الحكيم فى فترة مبكرة ، ربما لأنه الحد الواضح الذى لا يمكن لغفاله بين أدبنا العربى بصفة عامة وبين

(١) التبادلية: ص ١٠٢ .

(٢) كلمات سارتر من كتابه « ما الأحب » .

(٣) زهرة العمر: ص ٢١٥ — ٢٢٠ — ٢٢٩ .

الآداب الأوربية والفرنسية منها بصفة خاصة ، وقد عقب على هذه السياحة الطويلة المعجبة في الفكر والأدب والفلسفة الغربية بشعرف متميز على بقع الضوء في أدبنا المأثور وفكرنا ، وحاول أن يعرض ذلك على ذاته الواعية الناقدة ، فكان أن استمد منطلقه للموضوعى من التراث ، وعرضه في شكل عصرى غربى ، ومنحه تفسيراً ذاتياً يقبله المعصر أيضاً . هكذا حاول أن يفعل في « أهل الكف » ولكنه كان أكثر توفيقاً في « شهر زاد » و « ايزيس » ثم « السلطان الحائر » ، ولعله كان يعنى موقفه هذا من الاختيار والمزج حين قال : « إن هزة التصادم بين الشرق والغرب هي وحدها التي تفتح الأعين المغلقة في الشرق والغرب »^(١) وفي مقدمة « المسرح المتنوع » يشير إلى أن وراء هذا التنوع رغبة في ملء فجوة ضيقة لم ينلها تراثنا .

قد يضعف الحكيم أحياناً أمام المنطق الغربي الصلب ، ولكنه لا يلبث أن يثوب إلى نفسه ، ويرى أنه ليس بالضرورة لكي يفيد من الثقافة والحضارة الغربية أن يتعلمها ويهضمها كاملة ، إذ تكون في هذه الحالة هي التي ابتلعت هضمته . ها هو ذا في « عصفور من الشرق » بصطنع منطق أندريه — صديقه الفرنسى — في حديثه مع العامل الروسى لمقان ، فيعمل من شأن الواقع ، ويهبط بانغليال إلى درجة الوهم ، ولم يصدق إيفان الخالم أبداً بالشرق للتصوف الخيالى ، لم يصدق أن هذا الكلام من عند محسن ، وأبقتله هذه النظرة السطحية ، فتاب إلى نفسه ، وعرف مصدر هذه العبارات الغربية عن تفكيره . وإذا كان أندريه لا يفرق بين الكنيسة واللقهى : « أى فرق ؟ هناك محل عام ، وهنا محل عام ، هناك الأزرع وهنا الأور كستر »^(٢) فإن الحكيم لم يجد في اصطناع هذا المنطق شيئاً بمن

(١) زهرة العمر : ص ١٠٧ .

(٢) عصفور من الشرق : ص ٢٢ .

(الشخصية) يغرى بالتمرد ، فظل يعلم بالسلام والسكينة في رحاب الضوء
المادى والصمت الجليل الذى لا يتحقق له إلا فى مسجد أو كنيسة .

وحيرة الحكميم بين التأثيرات المتباينة (تمادها) حيرة الدارسين فى تفسير أعماله .
ومن أطرف ما يلاحظ هنا البون الشاسع بين الإدراك النظرى لقن الأدب
ووظيفته عنده ، وآراء النقاد وتفسيرهم لآثاره فى الرواية والمسرح ، فالدكتور
إسماعيل آدم بهمّ بطلولته ، وخمائن نفسه ، وبراه منذ الصبا صاحب نزوع
إلى التخيل والتعجيد ، نتيجة انسحابه لحدود نفسه ، وهذا المنزع جعله يأخذ
العالم أخذاً تجريبياً ، ويرجع بالظاهر الحسوس إلى الخفى الذى وراء الحسوس ،
فهو صاحب عقلية فطرية غيبية تؤمن بالعلاسم^(١) . ويصدق هذه النتيجة التى
انتهى إليها الدكتور آدم — وبفض النظر عن الأسباب التى أدت إليها —
تلك الدراسة التطبيقية التى قام بها الدكتور عبدالقادر القط لأربع من مسرحياته التى
عرفت بأنها مسرحيات ذهنية^(٢) ، إذ هى مجرد تصوير لأفكار تتحرك فى المطلق
من اللامنى ، « وفى اعتقادنا أن الفكرة المجردة لا وجود لها فى نفوسنا ، بل إن
كل فكرة مهما تبدو بعيدة الصلة بالواقع المادى لابد أن تنبع فى حقيقتها من
ذلك الواقع . . . إنها (مسرحياته الذهنية) صور متعددة لعقل يحاول أن يخلق
نفسه دون الحياة ليدور ويدور حول ما يخطر له من أفكار مجردة^(٣) » .
ومحاولة التلمس من الواقع والاستسلام للمزلة وسبر الأفكار المجردة لا يصنع

(١) توفيق الحكيم: ص ٧٨ .

(٢) يمحصرها الحكيم فى ثلاث ، ويضيف إليها الدكتور القط مسرحية أوديب
أيضاً : انظر « فى الأدب المصرى المعاصر » ص ٤٦ وما بعدها .

(٣) السابق: ص ٥٢ — ٧٤ .

فنانا — روائيا أو مسرحيا — وإن أمكن أن يخلق متفلسفا عقلانيا أو علميا ، لهذا كان الحكميم يلجأ إلى الأساطير والمعجزات ، ويحملها من أفكاره المجردة هذه ما تطيق وما لا تطيق ، ومهما ضرب الإنسان — أى إنسان — على نفسه من سدود الميزة فإن الواقع فارض نفسه لا محالة ، بل إن عزلته هذه ناتجة عن موقف من الواقع ، وهو في تراجعه عنه يتفاعل معه ، وينفعل به . ألم يشع عنه أنه عدو للرأى؟ وهذا المداء — لن صبح — أليس موقفا اجتماعيا؟ . ومن ثم قد جاء فن الحكميم مزيجا — لا نقول مضطربا — من الفكر المجرد والرمز والواقع ، ولكن إدراكه الواعى لماهية الفن ، ووظيفته ، وموقفه الواعى من السكون ، ليس فيه من التجريد شئ ، وليس فيه من الرمز إلا هذا الاعتزاز بالحرية الفردية في التفسير ، وفيه من الواقعية ملامح كثيرة ، ففي « التعادلية » يرى أن كل كائن وكل صفة وكل حالة وكل وضع لا يوجد في عالم المحسوسات ولا في عالم المافى إلا بالنسبة إلى غيره . والقول بارتباط وجود الشئ بغيره بعض ما أقرته النسبية ، وقد كانت النسبية وراء الواقعية للذهبية حين عارضت التصميم والإطلاق ، وهدمت إلى منطق التجريب والقياس . وحين يطرح الحكميم ذلك السؤال الخالد : أيها أسبق: الشر أم الخير؟ ، فإنه يخالف القول بالتعادل — وإن استعمل صيغة تشكيك — ويرى أن الشر هو الأصل في الإنسان ، لأنه متصل بالوعى الأساسى للإنسان ، وهو الشعور بالثبات ، وحب هذه الثبات.

وهو في نهاية « التعادلية » يلخص غايته فيلتقى بالفكرة الرئيسية عند الواقعية الاشتراكية ، وهى الثقة بالإنسان ، والأمل في غد أكثر جمالا ، واكتشاف جوانب الخير والقوة الكامنة في البشر ، وهو يرى أن التعادلية باعتبارها مذهبا يقاوم الضعف والعجز والنقص والتبجح يلجأ إليها بوجود القوى الموضوعة

الموازنة؛ أى المساواة ، وبإعلانها طريقة واضحة للقائمة ، هى نهوض الإنسان ، سواء كان فرداً أو شعباً ، وهى تنق بهذا الإنسان ، إذ تؤمن بأنه لا يوجد إنسان ضعيف ، ولكن يوجد إنسان يجهل فى نفسه موطن القوة الموضوعة ^(١) .

ولقد تكرر فى نتائج أدباء الواقعية الاشتراكية هذا النموذج بالنات؛ الجبان الذى لا يظن إلى ما تنطوى عليه نفسه من شجاعة ، أو الشرير الذى لا يدرك ما ينداح تحت قشرة الشر من خير غير محدود ، فإذا ما عرض معدنه على محك التجربة والاختبار ظهر منه ما يبهر ، وقد كانت « عودة الروح » من بعض جوانبها لونا من ذلك ، فهى صورة شعب وديع ينطوى على القوة والمظلة من حيث لا يدرى .

(ب) الفن تعبير عن الحياة أو صورة لها :

شغلت قضية العلاقة بين الفن والحياة بعض أدباء هذا الاتجاه — فى مستواها النظرى — وبخاصة أولئك المتقدمين زمنًا ، مما يدل على أن هذه القضية الآن قد قطعت الكثير من حاراتها ، وأن الرواى الماحر التفت أو كاد عن القضايا النظرية ، ووجه همه إلى عوالم جديدة يمتاح منها تجاربه .

وقد تعرض الحكيم لهذه القضية فى كتاباته النقدية والفنية ، وكذلك تعرض لها طه حسين ثم السحار ، وقد اتخذ كل منهم موقفاً مختلفاً فى أساسه النظرى ، فاختلقت أيضاً تطبيقاتهم — إن صح أن أحلامهم تطبيقات لأفكارهم — فى المجال الروائى . وسنضع فى اعتبارنا تلك (الاستهانة) التى يضررها الحكيم للفن القصصى ؛ باعتباره يهتم بالإنسان فى مضطربه الحياتى الساذى ، ولا يمتد على

(١) التضادية : ص ١٢٨ — ١٢٩ .

أسس فكرية، وسنضع في اعتبارنا أيضاً أن هذه (مغالطة) من الكتاب، فروايته الأولى قامت على فكرة، ولندع جانباً مدى نجاحه في جعل الرواية (برهانا) عليها أو موحية بها. وروايته الثانية - عصفور من الشرق - قامت أيضاً على فكرة، وأوغلت فيها حتى بهتت ملامح البيئة الاجتماعية، واستطاعت روايته الثالثة - يوميات نائب - أن تقيم التوازن بين الفكرة والحياة المادية، فهو بنفسه قد رد على دعواه.

فإذا خرجنا من الخصاص إلى العام، مما يخص الرواية كفن إلى الفنون بصفة عامة، فإن نظرتة إليها تقوم على الفصل بينها وبين الواقع. وقد شرح الحكيم هذا الموقف في مسرحيته الذهنية الرمزية «بجماليون» ذلك المثال الذي عشق ماضع على صورة امرأة جميلة (جالانثيا) وسأل الآلهة أن تنفخ فيها الحياة لتصبح امرأة، فلما تحققت الأمنية أدركه الملل، وبدأ يترحم منها لأن الواقع ملازم للنقص، فعاد يحلم من جديد عن تمثاله، وضاق صدره حتى جفد، وأمان الآلهة، ورأى أنها وهي الكاملة لا يصدر عنها إلا الناقص، أما الفنان وهو البشر الناقص فإنه - متعلقاً بالمثال - يصنع الكمال ويحققه في الفن. قد نلح هنا خلا أرسطو خفيفاً، حين كان أرسطو يناظر بين الواقع والشكل الفني، ويميز عن الحياة بأنها «مأساة فاشلة» لأنها تشتمل على حوادث غير مترابطة، وتظهر فيها أعمال عنيفة بغير تدبير، وهذا ما يباه منطق الفن الذي يرعى السببية والتناسق، ومن ثم فالشكل الفني أكل من الشكل الحياتي.

ولكن الأمر عند الحكيم لا يقف عند هذا الحد، حد الشكل - إنه يجعل الفن في حالة تعارض مع بعض تجارب الحياة. وهذا ما توحى به مسرحيته السابقة الذكر.

وهناك سؤالان ملحان لابد أن يذكرنا هنا ، أولهما : هل تمكس الآثار الأدبية للكاتب مقولته التي افترضت التعارض بين الفن والحياة ؟ وهل حال إعجابه بالفكر بينه وبين احتلها الحياة ؟ فيما يخص الجانب الأول فإنه كان في بداية حياته الفنية يميل إلى المعارضات ، أن يجعل فكرة ما في موقف التعارض أو المناقضة لفكرة أخرى : الفن والحياة في مجالين ، والقلب والزمن في أهل الكهف ، والمعلقة والعقل في شهرزاد ، ولكنه ما لبث أن كف عن ذلك ، فضى كتاباته ذات الطابع الكلاسيكي مثل « براكسا » ، و « شجرة الحكم » لم تند تحلل بذلك كثيراً ، على حين نجد المضمون الاجتماعي واضحاً ، ولقد برزت كتاباته في الخمسينيات والستينيات من آثار هذه العزلة أو الإحساس بالتعارض إلى حد كبير ، كما قد نض أخيراً عن نفسه لو أن آخر من العزلة ، هو العزلة الفنية ، حبساً للشكل التقليدي ، فبشر بزواج بين الرواية والمسرحية في « الورطة » وبشر بزواج آخر بين المقول واللامقول في « الطعام لكل فم » وقد بدأ مع تحركه عن المواضيع الأسطورية والفنية يتخذ الحياة مصدراً للإلهام ، والنهجم غاية لفنه ، حتى اضطر إلى إعلان ذلك على غلاف مجموعة من مسرحياته القصار . ولقد أجبنا ضمناً - فيما نحسب - على التساؤل الآخر ، فلم يكن « الفكر » ملجأ عليه بالدرجة التي يدعيها ، وإلا ما هي الفكرة التي تدل عليها مسرحية « الزمار » مثلاً ؟ وما الفكرة التي ينتهي إليها في « مقش كحك » وغير ذلك من مسرحياته ذات الفصل الواحد وقصصه القصيرة ؟ . . يبدو أننا مضطرون إلى أن نذكر بما سبق أن قلناه من وجوب الحذر حين يتحدث الأدباء عن أنفسهم وعن أديهم ، ويحاولون تصنيفه أو تفسيره ، فكثيراً ما يذكرون أشياء يوحى من وعيهم المتطور الذي لم يكن على تلك الهيئة عند الإبداع ، وكثيراً

ما يخيّلون علاقات نظرية لا تصدق، ولا م يصدقونها حين يكتبون . وآية ذلك فى هذه المسرحية ذاتها - بحالين - التى أقامها ليؤكّد تمارض الفن مع الحياة . فإنّ الفنّ المثال ، وبعد أن ردت حالة الجلود إلى التمثال وعاد إليه جماله البارد . عاد يحلم من جديد بحالاتها المرأة حتى سقط مريضاً ، وهذا السقوط وإن عبر فى أحد أوجهه عن جبرية الصراع أو التمارض بين الفن والحياة فإنّه يدلّ أيضاً على أن منطق الحياة هو الأقوى ، وأنّها رغم كلّ شيء قد كسبت الجولة . ويدعم هذا الفنّ موقف مساعد المثال رئيس الذى يرى من سطحه وجود مشاعره ، وصار إنساناً سوياً وفناناً سوياً أيضاً، حين عرف الحياة عن طريق علاقته بإيسين .

ولا نذكّر فى أن للكان الذى أخساره الحكيم للفنّ ينم على منزع استقراطى ومتصوف فى آن واحد ، فهو ينظر إليه على أنه شيء رفيع إلى درجة أنه يوشك ألاّ يلمس حتى لا تصيبه بصمات الحياة الخارجة ، وينظر إليه على أنه شيء مثالى غارق فى التموض والتصورات للتداخلة والأفكار التى ليس لها قرار ، والذى يقرأ « زهرة العمر » يشعر بمدى خيبة الأمل التى أحسها الحكيم عقب عودته من باريس للفارق الهائل بين الحياتين ، وتفاقم هذا الإحساس حين اضطر للعمل فى الأقاليم والمدن الصغيرة ، وتعامل مع جمهور لا يتدّرفه مشاعره وتقاتته الخاصة . ورفع الفنّ وفضله عن الحياة له وجهه الاجتاهى الذى يدلّ على عدم ثقته بالجمهور واعتباره بعيداً عن شعوره .

أما الدكتور طه حين فإنّه يشارك الحكيم نزعتة الأرستقراطية تجاه

الفكر ، وإن خالقه في كونه أرسقراطى الثقافة لالمنبت ، كما يشاركه عدم الثقة في الجمهور بدرجة أقل ، وقد بدأ بالتعريف والتقديم للثقافة الكلاسيكية التي استقرت شطرا كبيرا من جهوده العلمية ، وبين الأرسقراطية والكلاسيكية وشائج لاتنكر ، على أن الكلاسيكية بنزعها الفكرية والتصورية تلائم ظروف طه حسين الخاصة ، كما يلائمها الرمز أيضاً ؛ فهو - كما هرب عن نفسه - مستطيع بغيره ، ومعاناته لأمر الحياة اليومية العامة محدودة بقدراته . وفي الكلاسيكية حيث يرتفع الاهتمام بالفكرة وتوليد المواقف مع العناية بالشكل الفني والصياغة يجد هذا الكاتب ميدانه النسيج ، وتظل الواقعية بدم احتفائها بمجاليات التعبير غير مرضى عنها ، ويكشف ذلك الحوار - الجاد أحياناً - بينه وبين بعض نقادنا الذين اتخذوا الواقعية شعاراً نقدياً وأديكاً لم عن موقفه النظري ، فيعارض قول هذا الفريق من النقاد إن مضمون الأدب في جوهره أحداث تمكس مواقف وقائع اجتماعية ، وإن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتمارض مع تأكيد قيمة الصورة أو الصياغة ، بل يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية .

ويرتب هذا الفريق على هذا الموقف القول بأن صورة الأدب ومادته لا تتأزران إلا في الأعمال الناجحة ، أما إذا غلب الاهتمام بالشكل كما يلاحظ على السريالية والمستقبلية فتلك علامة فشل . ويهون الدكتور طه حسين من قيمة هذه النظرية الجديدة ، ويصفها بأنها مجرد زعم ، وينكر ما يستنتج من هذه المبادئ النقدية بطريق الخالفة ، إذ نجمل كل أثر أدبي لا يصور المواقف والوقائع الاجتماعية ليس أدبياً ، ومعنى ذلك أن الأدب لا ينبغي أن يصف الطبيعة التي نميش معها على هذه الأرض ؛ « فالأنهار والأشجار والجبال والسهول والوديان

والحيوان وما شاء الله من هذه الأشياء التي تتألف منها الطبيعة لا تصلح موضوعاً أو مضموناً للأدب فيايرون... لأنها ليست مواقف ولا وقائع اجتماعية ، وإحساس الفرد وشعوره ومناجاته لنفسه مما يحول في خييره من الخطوط، وما يثور في قلبه من المواقف، وما يضطرب في نفسه من المآلئ لا يمكن أن تكون موضوعاً للأدب... وقس على هذا... وكذلك تلقى أكثر الأدب القديم والحديث؛ لأنه لا يصور البؤس والجوع وحاجة الناس إلى ما يسر حياتهم، فالإنسان عند هؤلاء السادة وعند أساتذتهم أيضاً قد خلق ليأكل ويشرب ويحيا حياة مبسرة، فبعده وجهده وتفكيره وتدبره وتأمله وشعوره وعواطفه، كل هذا يجب أن يهجه إلى شيء واحد ليس غير، وهو تيسير الحياة الاجتماعية وإرضاء حاجات الناس التي تتصل بأجسامهم وحدها... ومن هنا نفهم أن يكون شعر إليوت غير ذي خطر؛ لأن هذا الشاعر الإنجليزي مسيحي متمسك لدينا، يؤمن بأن له قلباً وعقلاً وروحاً، وتسو نفسه إلى ما فوق المادة، فهو لا يفرع للمواقف والوقائع الاجتماعية بالمعنى الذي يفهمه هؤلاء الأديان الكرماني وأمثالهما من أصحاب المادة الخالصة في الحياة. أما الشاعر الروسي مايكوفسكي فشاعر عظيم حقاً عند هؤلاء السادة؛ لأنه يجسد الحضارة الصناعية التي تتيح للناس أن يأكلوا ويشربوا^(١) ولا تفك في أن العبارات المقتبسة التي رتب عليها طه حسين هذه النتائج لا تعين على هذا التصور الذي استهدى فيه الفكرة العامة عن موقف الاركسية من الأدب بوصفه جزءاً من المذهب التفكري، الذي يبنى للحقائق الاجتماعية — لا للشاعر الفردية — ويفسر الأعمال الأدبية لكل عصر من العصور في جانبها الموضوعي — (في

(١) الدكتور طه حسين : خام وقد ص ٩٦ — ٩٩ .

مقابل الشكل) من حيث اتصالها وتعبيرها عن مجتمعها . وليس معنى ذلك - في رأينا - رفض الموضوعات ذات الطابع الجمالي التي كتبت في عصور سابقة ، وإنما المراد أن توضع في إطار من عصرها وظروف المجتمع الذي أهدت في ظله ، « ففي عصور التحلل تكثر موضوعات الحرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع في الحاضر ، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن أمانى الطبقات الصاعدة^(١) » . فليس من حقنا أن نرفض الآثار الرومانسية التي كانت في عصرها ذات وجه ثوري أصيل ، واستوعبت إلى حد كبير متطلبات عصرها ، وعبرت عن قضاياها ذات الوجه الفردي والاجتماعي أيضاً .

ومن اللبالة أن يقال إن الأثر الفني له وجه واحد يقبل على أساسه ويرفض إذا خالفه ، والتجربة الفردية مردها في النهاية إلى عمق آخر هو: الإنسانية ، وإذا كانت الرومانسية قد انتهت كعلامة على عصر فإنه من المحال أن تنتهي كتيبة فنية نابعة من شعور إنسانى خالد .

ويكشف الدكتور طه حسين عن مقياسه النقدي فيقول : « كل ما فيه روعة وجمال يروقني ويشوقني ويمتغني ويرضيني مهما يكن موضوعه . لا أغفر من الأدب المادى لأنه مادي ، ولا أحب الأدب الروحي لأنه روحى وإنما أغفر من الآثار التي لا تحقق معنى الأدب ، ولا تهدي إلى ما ينبغي أن يهدي الأدب إليه من هذا الشعور بالجمال سواء أصور للمادة أم صور الروح^(٢) » وعلى الرغم من هذا الموقف الجمالي الذي يتفه

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : نقد الأدب الحديث ص ٣٤٠ .

(٢) حسام ونقد: ص ١٠٠ ، ١٠١ .

طه حسين وقيل ورفض على أساس منه لا بناء على موضوع الأدب ، فإن عبارته لا تسقط ذلك الأدب الذى عارضه فى عباراته السابقة ، لأن القول ببقاء الأدب أو هاديفته لا يتضمن إنكار قيمته الجمالية ، ولكنه يتضمن إنكار أن ترفع الوسيلة إلى مستوى الغاية ، وأن يصير التعبير الجميل غاية فى ذاته ، وإن خلا من التعبير عن حاجات المجتمع للسادية أو النفسية . ولكن طه حسين يلح على الجانب الجمالى إلحاحاً شديداً ، ويرفض اعتبار الأدب وسيلة ، وينظر إليه كغاية فى ذاته ، ويعيد إلى الأذهان القول بالحرية المطلقة للفتان يقول ما يشاء ، وهذا الموقف بدوره يرتكز على دعوى غامضة مرفوضة عند الواقعيين هى القول بالإلهام^(١) ، فإذا كان الأديب يوحى إليه بنير إرادة منه ، أو تتسلطه قوى غامضة لحظة الإبداع فإنه ليس من حق النقاد محاسبته على أمر لا يملك له دفعا ، ولكنه إذا كتب يكتب عن إرادة ، ويضع عينه على قرائه ، ويكتب بقصد التأثير فى الآخرين فإنه لا مفر من وضع هذا « الأثر » — أو الهدف — فى ميزان القيمة الإنسانية والفنية ، ومحاسبته عليه .

ويؤكد طه حسين موقفه الجمالى فى مقال شهير بعنوان « واقعيون^(٢) » فيأخذ على الروائيين الواقعيين ودعائهم كلهم بالنقل والتسجيل ، ويعتبر ذلك الجهد الذى يقف عند النقل والتسجيل شيئا تافها لا يكشف عن فن أصيل ، إلا بمقدار ما تكون الصلة بين أحداث الناس فى الشوارع والطرقات وبين الفن ، ويصف واقعيئنا الجديدة — كما تراهى له — بأنها بدعة من واقعيات الأمم قديمها وحديثها شرقها وغربها ؛ لأن أصحابها لم يريدوا أن يكونوا أصحاب

(١) الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ١٧٢-١٨٦

(٢) من أدبنا للعاصم ص ٢١ - ٢٩ .

فن وأدب، وإنما أرادوا أن يكونوا أصحاب تصور وتسجيل بأداة الفوتوغرافيا. وأداة الفوتوغراف. ثم يحمل على اللغة العامية التي يصطنعها أصحاب هذا الاتجاه — في مجموعهم في تلك الفترة التي ظهر فيها المقال — ويمتبرها رطالة مرد استعمالها السجز عن تذوق القصص وتطويعها للتعبير، ويثير إلى ما يشيع بين هذا الفريق من تشاؤم وسوء ظن بالحياة والأحياء. ويصف ذلك بالزيف؛ لأن أكثر هؤلاء الكتاب يعيش حياة سوية وسعيدة أيضاً. وحين يقرر أن الواقعية قد عرفها الشعب العربي على يد جرير والقرزق وغيرهما، وقد عرفها اليونان والرومان، فإنه يكشف عن تجميع فكرته عن الحدود للذهبية للواقعية، والخلط بين الواقع والواقعية، وبين الواقع الاجتماعي والواقع الفردي، وبين المعياء الشخصي وقد الطبقة، كما يحمل السلوك الشخصي شاهداً على اللوقت الفني أو الفلسفي، ولكن هل كان كتاب رواية للامرات أو العاطفة يعيشون كفنارين أو عشاق؟!

ورواية طه حسين التي عرضنا لها تفصيلاً في هذا الفصل تحقق موقفه للتوازن بين الواقعية للفهمية والحرص على الحقيقة، ولكن في صورة جمالية، فتجربته في « شجرة البؤس » لها مضمونها الاجتماعي، بل هو نفسه يشير في صدرها إلى أنها صورة اجتماعية، ويختفي فيها النزاع الفردي، فلم ينفرد فيها شخص بالبطولة، وهي ترصد المجتمع في تطوره، وتبشر بمجتمع جديد لا تورث فيه المخطوط وإنما تنال بالجهد والتضحية، وعلى أساس من القيمة الحقيقية للسل، وهي إلى ذلك أول رواية مصرية تصور عدة أجيال في أسرة واحدة، وهذه جميعاً من الجوانب التي اهتمت بها الواقعية. ولا نستطيع أن نقول إن « شجرة البؤس » رواية غير هادفة، ومن الخطأ أن يتصور أن الرواية الهادفة تدعو إلى شيء أو ترفض شيئاً في وضوح وتركيز بلغة تقريرية. هذا الأدب الدعائي لم يقل به أحد، وهو

مرفوض عند كافة للذاهب والاتجاهات ، وإذا كان الأدب الرومى قد تورط فيه لبضع سنوات عقب الثورة البلشفية فإنه سرعان ما صحح نفسه وانطلق من حيث توقف قبيل الثورة ، حرصا على سماته الإنسانية الأصيلة ، ودعوته الى العدالة والتنازل والإيمان بالإنسان .

ومن الحق أن طه حسين قد حقق في روايته التوازن الأصيل بين المادية والجمالية ، إذ انحازت الى جانب التطور ، وحيث جهد العاملين بأن أبلغتهم أبواب النجاح ، وأدانت النزعة الروحية حين تكون سيلا أو منزلقا الى العجز والنيية والهروب ، وأدانت الطبقة أيا كان الأساس الذى تقسم عليه مع احتفاظها بالتميز ، وإشباعها للوصف ، بل وميلها الى الخطائية أحيانا . وهذا الملح الأخير قد نال من اتساقها شكلا .

وثالث الثلاثة فى مناقشة العلاقة بين الفن والحياة هو « السحار » ، ولكنه يختلف من سابقه إذ يحجه الى الشكل الفنى للرواية ، لم يقل باستقلال الفن وتعارضه مع الحياة - كما فعل الحكيم ، ولم يناقش طبيعة التجربة الفنية وحلودها ، وما يقبل من التجارب وما يرفض - كما فعل طه حسين ، لأنه طرح القضية ممتددا على روايته التين عرضا لمها سابقا ، والشكل الفنى هو أبرز ما يميزها ، وهو يصنفها تحت عنوان « الحبكة الفككة » ويمى بها هذا النوع من القصص الذى لا يكون له سلك ينظم كل حوادثه ، وليس له عقدة ، فيه أكثر من عقدة ، وأكثر من بطل ، وأكثر من حادثة غير متأسكة ، إنه الحياة الكبيرة التى تتفاعل فيها الشخصيات وتتصارغ لتكون الحقيقة الفنية التى يهدف إليها الكاتب ^(١) . وهو يذكر فى مكان آخر ^(٢) أن الاعتماد على حادثة واحدة تطورها الشخصيات

(١) لقصة من خلال تجاربى اللبائية ص ٢٧ .

(٢) السابق ص ٣٧ .

ينافي الواقع ، ثم يذكر دهما لوجهة نظره أن « الحرب والسلام » و « أوراق
بكويك » و « القورسيت ساجا » تصطنع هذا الشكل الفني الذى أثره .

ونحن بدورنا مع اعترافنا بأن الفن الروائى يعتبر حديثاً نسبياً ، ومن حقه
أن يستوعب كافة التجارب فى مجال الشكل حتى تستقر أسسه وترسى تقاليده ،
تقف مسلحين بالخطر تجاه قبول هذه الدعوة ، فهى فضلا عن إهمالها لتماسك
الشكل الفني ، وهو جانب بجالى لافكاك منه لكافة الفنون ، بل إن الفن
لا يكتسب هذه التسمية إن تخلى عنه الشكل المميز ، فإنها تزعم أنها تستمد شكلها
من بجانبها للحياة ؛ تلقيا لمطائيا المباشر وبغير تدخل من الكاتب ، وهذا
غير ممكن عمليا ، لأن الحياة شئ ، والتصوير عن الحياة شئ آخر مختلف ، ومجرد
محاولة التعبير تعنى تدخلا من الكاتب لفرض نظام بعينه وكلمات يختزنها ،
وبالرجوع إلى حديث « السحار » من روايته الأولى سنجد أنه حاول
المنور على الفكرة أولا ، وقد لخصها فى القول بأن سلطان التقاليد أقوى من
التطور الحضارى الذى يحقته الفرد ، وإذا كان الأمر كذلك فإنه بالضرورة
سيختار من الشخصيات والمواقف ما يؤدى إلى الإقناع بفكرته هذه ، والاختيار
يعنى القبول والرفض ، يعنى الاكتفاء بالبعض عن الكل ، وهذا البعض مفضل
على غيره لأنه أكثر وفاء لفكرة التى افترضت مسبقا .

ومن جهة أخرى فإن الناقد الفرنسى « رامون فرنانديز » يربط بين الحكمة
والفككة فى رواية الحقة ، أو الفترة الزمنية و « السرد » كأسلوب أداء ، ومن
ثم فإنه يقلل من قيمة هذا النوع من الروايات ، بل يبالغ فيضمه فى مقابل « الرواية »^١
وكان رواية الحقة التى تصطنع السرد تمثل درجة أقل من أن توصف بذلك^(٢) .

(١) بناء الرواية : ص ١١٧ ، ١١٨ .

والسحار ، في دفاعه من « الحبكة المفككة » ، يردد أسماء روايات نالت إعجاباً مستمراً من النقاد ، ولكن الخصائص الفنية التي يرد هؤلاء النقاد إعجابهم لتحققها لا تتوافر كلها أو أكثرها لروايتي السحار .

ويحاول « فورستر » أن يملأ تلك العظمة التي يشعر بها قارئ « الحرب والسلام » تجاه الرواية فيردها إلى صدقها الزماني وتماقب الأجيال ، فكان لدى تولستوى الشجاعة لكي يرينا الناس وهم يصيبهم الهرم والتعبن الجزئي القاسي والتعبن السكلي ، ورغم ذلك فإنها غير محطمة أو موشة ، « ومن المحتمل أن يكون ذلك لأنها قد امتدت فوق الفراغ والزمن ، وقد يبدو الإحساس بالفراغ مفرغاً للشحنة وجاذباً للاحتدام لدرجة الإفراغ ، ثم يترك فيها وراءه شعوراً يشبه الموسيقى . بعد ما يقرأ للرواية الحرب والسلام ، فإنه يشعر بعد قليل بأن أوتاراً كبيرة بدأت ترسل أصواتها ، ولا نستطيع أن نحدد تماماً ما الذي ضرب عليها... إنها لا تأتي من الأحداث ولا من الشخصيات ، إنها تأتي من المنطقة للتسعة في روسيا التي تقهر عليها ، والحقول التي تستجمع العظمة وضامة الصدى عندما نقاردها ^(١) » . ولا ينكر عليها Macy عظمتها وقدرتها الرائعة على الوصف والإحساس بالشاهد ، ولكنه يصفها بأنها عديمة الشكل ^(٢) . ويحاول كولن ولسون أن يجد أساساً فلسفياً لهذا الشكل الروائي ، منطلقاً من القول بأن الفن « احتجاج » وهذا الشكل الذي آثره تولستوى في « الحرب والسلام » ونبهه آخرون - مثل بنت في : حكاية الزوجات العجائز - بمثابة احتجاج يأخذ شكل محاولة لعلاج الحدودية ، فهذا الشكل - عنده - يهدف إلى تحطيم الحدود الزمانية والمكانية ، فهو محاولة لخلق (واقع) بديل ^(٣) . ومحاولة كولن ولسون لفلسفة هذا الشكل

E. M. Forster, Aspects of The Novel: p.46. (١)

The Story of Literature in the World P. 469. (٢)

(٣) المقول واللامقول في الأدب الحديث : ص ٩٣ .

تذكرنا باحتجاج السحار له ، وحكمه عليه يصلح عندنا أيضاً . ورواية السحار الأولى ظلت محصورة في بيت قديم ، فخفضت لتحكم عنصر الزمن ، وظل المكان جامداً ، فإذا ما تبلورت الحوادث حول شخص مسطقي زاد المكان جوداً ، ولكن « الزمان » تلاحم معه في بطنه ومن ثم فإننا نستطيع — بميسرات فورستر — أن نقول إنها افتقدت هذه العظمة التي خلقت « الحرب والسلام » . ويضيف بعض مورخى الأدب الإنجليزي رواية ديكنز « أوراق بكويك » إلى تلك المرحلة الضيقة في تلجه ، التي اختلط فيها تأثير قصص البكاريسك باليلودراما للماصرة (١) . ولا ينظر « فورستر » إلى هذه الرواية نظرة جدية ، إذ هي مجرد تسجيل لجهاز آلي ، ولا يبقى عنه شيئاً أن يصف مستر بكويك بأنه عاقل ومدرب جيداً . ولكنه يميز ديكنز في هذه الرواية بما افتقدته روايتا السحار ، وهو حرصه على ظهور الشخصيات كأعماط ذات طابع كاريكاتورى ، ومن ثم فإننا نعرفها فورلتاً بهم (٢) .

وإذا فهذه قضية ذات شعب ثلاث ، أولاها عن موقف الفن من الحياة ، والثانية عن علاقة الفن بالحياة الاجتماعية ، والثالثة عن صلة الشكل الروائى (بشكل) الحياة العادية في تدفقها العفوى ، ومدى قدرة الرواية على اصطناع هذا الشكل . ولقد ظهرت آثار ثقافة كتابنا الخاصة ، كما ظهرت ذاتيتهم متميزة ، فما عرضنا لهم من آراء . ولكن من الحق أن يقال في غاية الأمر : إن أصلاتهم وتميزهم أكثر وضوحاً وصدقاً في أعمالهم الروائية حين نجعلها مصدرنا الوحيد للتعرف على آرائهم في الفن والحياة .

(٢) القصة في الأدب الإنجليزي : ص ٩٠

(٣) Aspects of the Novel, P. 79.

الفصل الثاني

الواقعية التحليلية

١- التحليل بين جيلين

كان الاتجاه التحليلي هو الغالب على دعاة المدرسة الحديثة في القصة المصرية . وقد أرجعنا ذلك لأسباب محددة من تأثير مباشر ببعض كتاب الواقعية الأوربية ، ومن إثارة التعقيد الروائي الجاهز ؛ وهما أدى إلى ارتباط « التحليل » برواية الشخصية ، فعبأت روايات هذا الفريق في هومها أشبه بتاريخ الشخصيات ، ولكن مفهوم التحليل في تلك الفترة التي نتحدث عنها قد اتسع كثيرا - وكان لابد أن يتسع - فلم يعد همه البحث عن النموذج الشاذ ومحاولة الكشف عن كوامن عقده ، أو تحليل سلوكه أو تتبع انهياره ، إذ أصبح الأسوياء أنفسهم يصلحون كظواهر تستحق التسجيل والتحليل . ولذا وجد الشذوذ في شخصية ما فإنه لم يعد يرد من الكاتب - وفي كلمة واحدة - إلى أسباب خاصة عاناها البطل في طفولته وصباه مثلا ، وإنما صار المجتمع قسما للظروف الشخصية والخاصة ، بل لعل تأثيره أقوى وأطول استمرارا . وسنرى عند هذا الفريق الأخير أن التحليل وإن اتجه إلى شخص بعينه فإنه لا يمرضه كظاهرة معزولة ، أو في محيط الأسرة الصغيرة ، وإنما يضمنه في إطار من مجتمعه ، ويرينا انكسارات الأوضاع الاجتماعية وتأثيرها في تكوين الشخصية ، ويرينا أيضا محاولات هذه الشخصية

للتأثير في المجتمع بقيادته أو التمرد عليه . سنرى بعضهم يخطب في المقاهي العامة داعياً إلى التمرد والرفض والتحطيم ، وبعضاً آخر سيخرج ليحطم الأصنام بنفسه كما فعل صاحب « قنديل أم هاشم » .

ومن ثم يمكن أن نقول إن التحليل قد اكتسب بدأً جديداً ، ولم يعد وقفاً على ذلك الأسلوب الذي يهتم بالكشف عن الانحرافات الفردية بصورة ساذجة ، كأن يصور طفولة محرومة ، ويظهر أثر ذلك على علاقاتها الاجتماعية فيما بعد ، مما لا يدل على وعي عميق بأصول علم النفس ووسائله في قياس الشخصية . على أن الاهتمام بدوافع الانحراف الفردي قد وجد صورته السليمة عند هذا الجيل المتأخراً أيضاً ؛ وبخاصة عند نجيب محفوظ في « السراب » وهي نتاج فرويدي واضح ، وإذا قد اهتم هذا الجيل المتأخر بالتحليل الفردي أيضاً ، وأضاف إليه التحليل الاجتماعي ، الذي يتجه إلى الكشف عن مواطن الانحراف في النظام الاجتماعي ، ويحاول أن يكتشف أسبابها ، أو يشير إليها ، وبتميز آخر : صار الفرد يوضع في إطار من الجماعة ، تؤثر فيه ، وتدفعه ، وتشكله ، وتنصره أو تحطمه .

ويمكن تحليل هذه النزعة الجديدة في التحليل بازدياد الوعي الاجتماعي عند الكتاب ، لم يعد الأديب ينظر إلى الناس على أنهم أفراد أو أنهم يمثلون ظواهر مشتتة . وإنما صار ينظر إليهم على أنهم أفراد في جماعة ، وأن السطاء متبادل بين الفرد والجماعة . وكما يمكن أن يكون الفرد محطماً للجماعة أو لفرد آخر ، فإنه أيضاً يمكن أن يكون (ضحية) لهذه الجماعة . وهو في تحليهِ عن معناه الفردي سيجنح أيضاً إلى (تمثيل) طبقة أو فئة من طبقات الجماعة . ولقد تأثر كتاب المدرسة الحديثة بثورة ١٩١٩ وانجذبوا إلى اختيار نماذجهم من بين شخصيات

تلك الطبقة الشعبية والمتوسطة ، التي برزت في تيار الثورة الصاحب وأثبتت وجودها. ولكن الكاتب من هذا الرعيل الأخير لم يمد يكتفى بمجرد اختيار « أبطاله » من بين هذه الطبقات ، وإنما أصبح يتخذ منها موقفاً ، فينصر قضيتها أو يدينها ، وهذا تعبير آخر عن ازدياد الوعي بالطبقة — أيا كانت — وضرورة الانتماء ، وإحساس الكاتب بأنه جزء من الجماعة يشاركها في صنع مصيرها . واتساع اللوحة سمة المرحلة أكثر مما هو سمة الأسلوب ، فقد لاحظنا أيضاً في الفصل السابق ، أن التريق الذي غلبت عليه نزعة التسجيل قد تجاوز صورة قصة الشخصية أو رواية الحدث وأتجه إلى قضايا اجتماعية ذات خطر ، مما يؤكد سيطرة التطور التاريخي والاجتماعي ، وتشكيله للروابط بين المثقف وبينته ، وتقف الترويق الفردية عند حد أسلوب التناول ، وهو ما ارتضيناه كأساس للتقسيم .

وكما لا ينقشب التسجيليون إلى جيل بعينه فإن التحليليين أيضاً يشاركونهم هذه الخاصية ، منهم الشباب ومنهم من ماضى للرحلتين ، مما يؤكد من وجه آخر إيماءات الفترة . فكاتب مثل محمود تيمور قد زاول الأسلوب التحليلي في مرحلة البواكير ومرحلة الازدهار ، ولكنه تجاوز التجارب الفردية المستقطبة والشخصيات الشاذة التي لا تمثل غير نفسها ، إلى محاولة النوص وراء الدوافع الاجتماعية ، واكتشاف حركة الطبقات والكشف عن نوازعها وأحلامها ، بل والمساهمة في قد مسارات السياسة العالمية ومحاولة التأثير فيها ، كما حدث في رواية « كليوباترا في خان الخليلي » ، ولكن من الحق أن يقال : إن جهد تيمور ، على الرغم من امتداده الزماني ، لم يكن ذا تأثير حاسم في تشكيل الرواية التحليلية أو إقرارها كأسلوب تناول . وما يؤخذ على تيمور هو فقور تحليله ، وجفاف لغته ، وموقفه القائم من القضايا التي يتعرض لها على نحو ما سنرى .

ويمكن أن نزعّم أن رواية طاهر لاشين « حواء بلا آدم » هي التي منحت الرواية التحليلية في مصر عمقها الحقيقي ، لنضج فكرتها ، وواقعية تناولها ، وموقف كاتبها اجتماعياً ، وقوفه في تطويع أدواته الفنية من لغة حوار ورسم شخصيات وتشكيل مادة . وهو ما أضعاه تيمور على نفسه حين صمم على أن يظل حيس النصحي المصنوعة من جانب ، والاتباء الطبقي من جانب آخر . لأن هذه المحاولة الفردية للاشين كانت الأساس الحقيقي لمحاولات ترادفت بعدها تدين الطبقية ، كما تكتف أيضاً من نوازع التطلم الكامنة في أحقاد البرجوازية المصرية .

وهكذا سنلاحظ أن قضايا بعينها تسيطر على اتجاه الرواية التحليلية ، أخصها قضية الطبقات ، والغربة الحضارية ، والأزمات السياسية . ودون مجازفة يمكن القول بأن هذه المسالك الثلاثة هي التي حكمت اتجاهات الرواية العربية بعامّة عند الجيل الذي امتد إلى مابعد المرحلة التي تتعرض لها . ويمكن أن ننظر في إنتاج : الشراوى وثروت أباطة ونجيب محفوظ ونجيب الكيلاني ويوسف إدريس ونصحي غام ، ولنقرأ لهم : الشوارع الخلفية ، الأرض ، قصر على النيل ، ميرamar ، السمان والخريف ، رأس الشيطان ، في الظلام ، الحرام ، الجبل ، لتؤكد هذه الظاهرة في الرواية المصرية .

وقد خلت روايات هذا الاتجاه من مقامرات الاكتشاف في الشكل الفني ، هي جميعاً - على التقريب - تضع الفرد في إطار من الجماعة ، وتحاول أن تكشف عن صلاته بجماعته ، وتركز الاهتمام على جوانب الضعف في تلك العلاقة ، مع اتجاهات فردية محدودة قام بها عادل كامل في « ملهم الأكبر » ولكنها لم تتأصل عنده لتوقه - هو نفسه - عن كتابة الرواية .

الفرق إننا بين التسجيل والتحليل قائم في حدود الرؤية وعمل الخواص عند

الكاتب ، ويرتب على ذلك آثار واضحة تنمكس على التكنيك الفنئ ،
فالتسجيلة فى اعتمادها على الحوارس تهتم بالحركة وتجميع الوقف أو تنابها ،
وتعطى الوصف أهمية خاصة ، وقد تبالغ فى التعمير حتى تستحيل الشخصية أحياناً
إلى لون من المبالغة يوشك أن يصل إلى درجة «الكاريكاتور» . هذا على حين
تقتصد التحليلية فى الوقف وتهتم برصد الدوافع ، وتصوير الحركة النفسية ،
وهنا تقل أهمية الوصف ، ولا يطول الحوار بين الشخصيات ، لأن الكاتب -
بعد الحوار المكثف - يجد أن شخصياته فى حاجة إلى أن تخلو بنفسها لتسير
«الحوار» من جديد، وعلى نحو آخر .

ولا شك أنه ليس من قبيل المصادفة أن تعبر الروايات التحليلية عن مشكلات
وقضايا ومواقف راهنة يعيشها الكاتب إبان التعمير عنها . على حين غلب على
الرواية التسجيلية الرجعة إلى زمان مضى نسبياً - فطه حسين يقدم روايته على
أنها صورة لبيئة مصرية أواخر القرن الماضى ، وتمتد روايتا السحار على مسافة
زمنية طولها نصف قرن ، ويتعرض الشرقاوى لأزمة مضى عليها جبل كامل ،
وينسب السباعى روايته لأوائل هذا القرن أيضاً . أما بالنسبة للرواية التحليلية
فقد خلقت من هذا الانتماء الزمانى - إن صح التعبير - وعالجت مشكلة وقتها
بصورة مباشرة ، غالباً . ولهذا التصرف مغزاه ؛ فمع انفصال الكاتب زمنياً عن
التجربة يقبل أسلوب السرد ، والاهتمام بالوصف ، ويقل التوصل فى دخال
الشخصيات ، لمبوط درجة الانفعال بها ، والقدرة على قراءة أعماقها وما تمور به
من مشاعر متعارضة.

٢- الطبقات بين الإدانة والاحتواء

سنظر إلى «حواء بلا آدم» باعتبارها أساس «سلى فى مهب الريح»

لمحمود تيمور ، قد سلب أضراره على التسلسل الطبقي كما فعل لاشين من قبل ،
ويبدو أنه - بشئ من الالتوائية أيضا - حاول إداة الطبقة الوسطى ، لكن بنير
عطف عليها ، كما فعل لاشين .

وقد صدرت «سلى فى مهب الريح» فى العام الذى صدرت فيه « شجرة
البؤس» وهذه الأخيرة قد اتخذت مجالها الروحى من إحساس مؤلفها بأن أزمة
الإنسان لها وجهها الروحى ، أو هى فى جوهرها روحية ، وهو ما يتوافق وثقافته
وشخصيته . ولكن تيمور قد عبر عن الأزمة - أزمة الحرب - فى صورة
محورة - لكنها صادرة عن مجتمع الحرب ، فى سنوات الحرب تفاقم الأزمات
الأخلاقية ، وتهدر التيم أمام مشاعر الخوف ومشاهد الدمار ، فضلا عن ذلك
قد أوجدت تجارة الحرب فى مصر طبقة جديدة ، ظل الكاريكاتير الصحفى يشر
إليها طويلا فى صورة «غنى الحرب» الجلال المدعى المترف ، الذى ينظر إلى كل
شئ على أنه مجرد كائن يستمتع به على صورة ما ، ويفعل جهله بالتعاضد ، ويسخر
الآخرين لنفعه الخاص ، وهذا وجه من أوجه الأزمة الأخلاقية ؛ لكنه أدى إلى
نتيجة اجتماعية بالغة الخطورة ، إذ حطم القشرة الصلبة للطبقة فى مصر ، التى
كانت تعتمد غالبا - وإلى ذلك الوقت - على التفوق العرقى ، فكانت الطبقة
الأرستقراطية فى مصر عادة من دماء غير مصرية أو غير خالصة فى مصريتها إلا
فى النادر ، وجاءت ظروف الحرب فارتفعت ببعض صغار التجار ونهازى القرمص
إلى مستوى من الثراء ، أعقبه تطلع إلى حياة تلك الطبقة الأرستقراطية باتخاذ
مظهرها ومحاولة الاندماج معها واعتناق قيمها . وليس من المستبعد أن يكون
تيمور قد نظر إلى هذا التسلسل الطبقي بشئ من الامتعاض ؛ لأنه يفقد طبقته
امتيازها بالتفرد والجلوس على قمة الهرم الاجتماعى ، فكانت روايته هذه وكأنها

عملية مراجعة للأوضاع الطبقيّة في مصر . وستكشف الرواية عن جوانب تُمثل فيها وعيه بمرحلة الاجتماعيّة ، وجوانب غلبه فيها شعوره الخبيء نحو محاولات الطبقات الأخرى اللحاق بالطبقة المترفة . وبين هذين الموقفين تتأرجح الرواية بين إدانة الطبقيّة كصورة قائمة غير إنسانية وغير ملائمة ، وتكريسها بمحاوثة الأرستقراطية على خداع الطبقات الأخرى واحتوائها أو امتصاصها ، وإظهار ذلك في صورة العون أو العطف بصورة ما على تلك الطبقات .

ولكن ، أية ربح تعرضت لها سلوى ؟ لم يحاول الكاتب أن يحدد الموقع الاجتماعيّ لسلوى بدقة أو وضوح يسمح لنا بأن نحسّ (تصنيفها) ، وهل هي علامة على تطلع طبقة أدنى إلى طبقة أعلى ، ورغبتها في مقاسمتها أي شيء ، وإن كان مقاسمها ، أو هي إشارة ورمز لتعفن تلك الطبقة المليمان الهرم الاجتماعيّ وتحللها الأخلاقي ؟ كل ما نستطيع أن ننظر به من علامات البيئة أن سلوى كانت تيشّش في بيت له حديقة ، وكانت لها مربية « بلدي » جدا إذا قيسَت بمربيات قصر الزهيري باشا . ولن تمنينا تطلعات سلوى بعد أن اتصلت بحبال الصداقة بينها وبين سنية ؛ لأن هذه التطلعات يمكن أن تداعب القريب من الطبقة كما يمكن أن تداعب البعيد وإن اختلفت الدلالة . ويميل الدكتور شوقي ضيف إلى اعتبار سلوى من طبقة أدنى ، وأنها ضحية البيئة والوراثة ، إذ يصف الرواية بأنها : « قصة تحليلية واقعية للجانب الماث في حياة الطبقة الأرستقراطية ، وطلتها سلوى فتاة فقيرة تضطرب في خضم الحياة وتدفعها عوامل البيئة والوراثة إلى الزلل »^(١) . وبهذا المنظور تفسر الرواية على أساس طبقي ، وتصور سلوى رمزا للطبقة للمهكة اجتماعيا واقتصاديا حين تتعرض لميث وغواية الماثنين ، ممن يملكون فرص ووسائل التسلط على

(١) الأدب العربي المعاصر : ص ٢٧٦ .

الآخرين إنها بهذا التعبير مجنى عليها، إنها ضحية الأرسقراطية العالمة بالمنحله .

وبقدم الدكتور الراعى^(١) وجهة نظر أخرى تدين سلوى أولاً ، بل تعتبرها اللدان الوحيد ، وتضع الآخرين في درجة الشركاء مثل الباشا والأم ، أو الضحايا مثل سنية وشريف . فسوى عنده في مهبط ربيع الانتهازية ، وهذه الانتهازية توشك أن تكون فطرتها ، جبلت عليها مذ كانت طفلة ، إذ تصيدت صداقة سنية ابنة الباشا ، وعاشت على وم لا يصلح صواها ، وهو أنه من الممكن أن تنشأ صداقة غير متكافئة بهذه الدرجة الهائلة من القوارق ، ويرى أن أحدا لم يدفعها إلى سلوك هذا السبيل وإما هي التي ألقت بنفسها إليه إذ ظنته أقصر الطرق إلى المهدف البراق الذي أنفتحت حياتها تعدو وراءه ، وهو الحياة بين الطبقة المترفة ، والا . تسلام للذعة واللذات وللعيشة الناعمة . ويتتبع نمو علاقتها بسنية وبالباشا ، فيرى أنها لم تبذل مقاومة جادة تؤكد إياها ، بل بدا الأمر على العكس إلى حد كبير ، وإن ظلت تتوارى خلف «القدر» و«الكتاب على الجبين» تبرره سقوطها المستمر ، ورديها الاخلاقي والاجتماعي ، على حين أنها كانت قد أكتفت بحاقيتها للباشا ، وأظهرت تمسكها به أكثر من تمسكه بها ، فهي إذا انتهازية ساذجة ، تنقصها حصافة الانتهازية المتمرسه ؛ أمها ، تلك التي نصحتها بأن تأخذ ولا تعطى . والاهتمام في هذا التفسير موجه كله إلى شخص سلوى ، ومن هذه الرؤية تفسر الرواية في كثير من مواقعها الجزئية وفي مضمونها العام .

والآن . من ملى سلوى كما صورتها الرواية ؟ وكيف استعالت من البراءة إلى الخطيئة ؟ وما دوافعها للاستمرار مع الخطيئة وتأن كيدها لا التنصل منها ؟

(١) دراسات في الرواية المصرية : ص ١٨٩ — ٣٠٣ .

يادى ذى بده لاجند فى طقوة سلوى مايميزها عن سائر الأطفال ، فلا
 نبغضها أو نتوقع منها سلوكا شائئا ، على العكس ، ربما أحسننا نحوها بزيدين
 الإشفاق ونحن نلتقي بها وحيدة فى طفولتها ، ليس لها إخوة يشاركونها اللعب
 ويتمون فيها الألفة وروح الاجتماع ، قلب فطرها طوال اليوم فى البيت الواسع
 الفارغ وحديثه للهجورة ، وتجبر على التحدث مع «الكبار» ، وهم محصورون
 فى الجدد المعجوز الاضغالي السريع النضب الكثير التأنيب لسلوى ، وأم يونس
 المرية المعجوز للصرفة إلى شئون الدار أولا ، ومطالب الجد ثانيا ، ويتولى الجد
 تعليم سلوى فى البيت — كما تعلم تيمور — يفعل ذلك بنفسه من كتاب لانهرفه ،
 كان يحفظ به فى صوان ملابسه . هذه الطقوة الناقصة المحرومة علامة هامة فى
 التكوين النفسى لسلوى ، وليس هناك شيء ضار بالطفل كالضرر الذى يلحق به
 من اضطرابه للتعامل ذاتهم مع الكبار والخضوع ذاتهم للملاحظات عليهم . لذلك
 ما كادت تلتقى بسنية فى حفل «جمعية المرأة الوثقى» وتأس إليها ، حتى وجدت
 فى قصرها للعبأ الربيع من جيروت الماملة المنزلية الصارمة التى تقاسى منها ، ولا
 تجمد مايبادلها من محبة الأب أو حنان الأم . وحين تمعجز قواها عن التمرد ولا
 يستجاب للموعها ، يسفها القدر بك إسارها حيث يموت الجد ، ويصبح لامفر
 من عودتها إلى أمها بالقاهرة . ولم تكن سلوى تفكر فى أمها كثيراً ، لأنها لم
 ترها ، ولأن صديقتها الوحيدة كانت بغير أم أيضا — وهذا وجه من أوجه
 التجاذب بين الطفلين — وكل مااختزته ذا كرتها عن أمها أنها طردت من
 البيت لجرم اقترفته فى حق والدها حتى أوشك أن يقتلها . إنها — سلوى —
 لاتستطيع أن تنحاز لأب لم تره فتيفض أمها ، كما لاتستطيع أن تستمر محبة أم
 لم تجرب حنانها ولم ترها أصلا ، لهذا أقبلت عليها فى القاهرة فتور يشوبه الخوف

وأكدت الأم فتورها وخوفها حين لاقتها بمحفظ بارد بالرغم من أنه أول لقاء بينهما . ولاحظت سلوى أن أمها لم تحتضنها (والاحتضان رمز الحنان والمحبة في أخيلة الأطفال) واكتفت بأن أظهرت دهشتها ، وبلهجة باردة ، من امتداد إقامة سلوى وامتلائها . وإذا كانت لم تسعد بالتغيير الذي طرأ على حياتها ، فقد كانت فرصتها المحو بقايا حياتها القديمة القاسية ، فرفضت المودة إلى التهج التعلیمی القديم لما اقترن به من قسوة ووحشة ، وحاولت أن تشمر نفسها بالنقلة ، فتمنت على أمها أن تدخل مدرسة تعلمها الفرنسية والرقص ، أى أن تصبح فتاة عصرية . وقد تكون بذلك تحاول الاقتراب من «سنية» التي فطنت للفارق بين حياتهما ، والحركة في ذاتها علامة دالة على مكنون نفسها وسر ورائتها .

ولكن هل استطاعت المدرسة أن تقوم بدور البديل المناسب لبيت الإسكندرية الذي لم يكن ملائماً لمقولتها ؟ كلا ! ففي المدرسة لاحتها سمة أمها وتراعى إلى أذنها همس ، وكان عجزها عن سداد رسوم المدرسة ضربة قاسية لكبريائها الطفلة ، لذلك ما لبثت أن ازوت واستسلمت لعزلة أشد ، وجاء سلوك الأم تجاهها في البيت ليؤصل في نفسها مشاعر العزلة والخوف من الآخرين ، فهذه الأم — التي تعيش الليل وتنام النهار — لا تكاد تجالس ابنتها أو تشمر بوجودها ، فضلا عن أن ترعى نموها ، وتحرس أخلاقياتها ، وهو مالا تصلح له هذه الأم أصلا . وهكذا تجد سلوى ملجأها من جديد هند سنية ، حيث لا تطاردها كلمات التأنيب واللوم غير اللتتهم من أمها . ولكن طرفا ثالثا يدخل في هذه العلاقة الثنائية التي سلت إلى الآن من أيتشائبة أخلاقية ؛ ذلك هو الباشا بمنظره المهييب وسلطته غير الخدودة على أتباعه ، وقد كانت سلوى تخشاه وقر من طريقه ، وتربط بين هيئته ومنظر لزعيم قراصنة البحر لحظة هجوم على ميناء ينهب

ويقترس ، وإن كانت لا نستطيع أن نقاوم ميلا خيئنا لمراقبته خلصة وهو فى كامل أجهته . وهكذا تتجمع الطفولة الناقصة المحرومة ، والإحساس بمهانة التقصير ، والثموى فى غير ما رعاية من القيم الصحيحة ، لتصنع تأثيرها النفسى والسلوكى الحتمى متمثلا فى شىء من الرعونة والطيش والرغبة فى إظهار التعلق بالآخرين والحصول على إعجابهم وتعلقهم بها ، كتمويض عن طفولتها المفقودة ، وكذلك التظاهر بالثراء والاستغناء ، مع تطلع طبيعى — إن هى فى سنها — أن تبدو فى صورة حسنة ومرغوبة ، وهى وإن فطنت إلى حقيقة نشاط أمها اللبى لم تحاول مجاراتها ، بل على العكس ، أظهرت نفورها الصريح وأبتتها ، حتى اضطرت أمها أن تذكرها بأنها هى التى تعولنا ، وأنها لا تعرف أكثر من أن تجسد الجليل (ص ٦٤) .

وتتعرف سلوى على بعض أصدقاء أمها ، وينكشف الغطاء تماما وترى أمها سكرى ، ولكن علاقتها هى بالكثور فهم تظل فى مستوى أخلاقى مقبول ، وهنا تستهدف سلوى لتأثيرين متضادين التقيا لصنع باب 'الانزلاق' ، أولهما صمنه الباشا نفسه الذى بدأ يتسلل لتحقيق هدفه من 'سلوى' ، وأقبل عليها بدربته وخبرته وتجربة السن والثقة فى الوصول ، يستلها من قدرته على فرض إرادته واعتياده أن يأمر فيطاع . ويمعز الباشا عن الإيقاع بسلوى ، لكنه يتمكن من إقناع الأم الهينة التى تمنع ابنتها ، وبسلطة الأمومة — أو لعلها تتخاطب فيها النبض الأعقى — إنه : « لماذا لا تتلهى بهؤلاء الرجال دون أن ينالوا منا مثالا » !!

هنا ترتكز مأساة سلوى الأخلاقية على دعائمتين من ظروفها النفسية والوراثية ، ومن ظروف مجتمعا الطبقيّة ، فليس من قبيل المصادفة أن يفشل أصدقاء أمها فى إغوائها ، وأن يتمكن الباشا بثرائه ودعائه وثقته الزائدة من ذلك . وليس من العدم رد هذا النجاح إلى كونه استطاع أن يرضى تطلعات سلوى لميزات

طبيعته وتعلقها بتلك الطبقة ، فهي بسقطتها لم تزد قربا عما كانت عليه كصديقة
لسنية يؤثرها الجميع بمودتهم ، ولكن الذى يمكن أن يقال : إن الباشا هو
اللدان ؛ لأنه أطبق على سولى من كل جانب ، وهزمها من داخل بنائها الذى
تحتى به حين اشترى أمها . وإذا كانت سولى قد « تطلعت » فلم يكن ذلك
عن نية ميقة ، بل على العكس فإنها ضاقت أحيانا بأسلوب سنية فى استخدامها
كما رغبت فى صحبتها ، وتمنت أن تقوم بالزيارة من لقاء نفسها ، وتذكرت كلمة
أمها إذ قالت لها قديما : إنهم يصدوننا من الأتباع ، نحن دائما رهن الطلب
(ص ١٤٢) فظننت نفسها البريئة إلى قيود الطبقة وأغلاها ، وحاولت أن
تجعل من نفسها ندا لصديقتها ، وأخبرت سنية فيما يشبه الأمر ألا ترسل إليها ،
وأنها ستأتى من تلقائها بين حين وآخر (ص ١٤٧) ولكن النية المبيتة عند
الباشا هى التى أثار فيها الإحساس بالتطلع والشره ، وقد أثار حاستها عاملا لأنه
وحده الذى يملك الدواء ، ولن يبذلها إلا بالثمن ، وقد كان .

وإذا كانت الطبقة العليا قد قدمت لها « الطعم » سيما فى الدم ، فأتاح
لأمراض الوراثية وآثار البيئة الخاصة أن تسقى ، فإن طبيعتها هى قد عاوتها
سلبا على السقوط فى برائن الباشا ، وبذلك تكسب مأساة سولى مغزاها
الاجتماعى الشامل ، وتدين الطبقة الأرستقراطية قبل غيرها ، وتصير سولى
وطبقتها فى موقع الضحية مهما كان لها من ظروف شخصية معقدة . والمؤلف
شريك فى خلعة التهمة بالطبقة الوسطى التى تنتمى إليها سولى ، وإظهار هذه الطبقة
وكأنها عاجزة عن حماية نفسها ، وأنها — ربما — لا تستحق هذه الحماية ، وليس
أمامها إلا أن تكون ملهاة للسادة الأثرياء ، فهو يضطر سولى إلى اللجوء لأنها
عقب وفاة الجد ، مع أن هذه الأم المنحرفة آخر من يصلح لرعاية فتاة جميلة ،

فجردها — في حركة واحدة — من أية حاية واعية ييذلها أخ أو م أو خال .
ثم هو حين يضع حيا لها فتى من طبقتها ، وهو « حمدي » ، يلصق به كل قصص
جسماني ونفسي فهو طويل نحيل ، اسمه أبو فصاده عند سكان قصر الباشا
— سنية وشريف وتشاركهم سلوى أحيانا — واسمه البهلوان عند أم سلوى ،
وسمته هي صلوكا في مناسبة أخرى ، ولا نراه إلا وقد تقصد العرق من جبينه ،
أو سال الدم في منديله ، وهو بين هذا وذاك تحتبس الكلمات على لسانه ، ويضم
فكره ، ويخطيء تقدير الأمور وحسن التآني لها . ومن الحق أن سلوى حين
رضيته زوجا لم تكن مقتنعة به ، وكان رضاها تعبيراً عن هربها من مواجهة
مصيرها وحقيقتها ، وإذا لم تغفل بسبب زواجها عن حياتها مع الباشا فإن هذا
الزوج اللثافات لم يكن يستطيع أن يفعل أكثر من أن يسترحم سلوى ،
وأن يقتنع منها بما تنفضل عليه به ، من كلمات حانية تقولها وهي شاردة
الفكر . لم يلعب دوره كزوج ، وبذلك مكنت للآخرين أن يقوموا بالدور
للطالب .

وقد بالغ المؤلف في فرض الضعف الحمدي والثبات على « حمدي » فأساء
فننا وفكرنا ؛ إذ أفسد عملية التأرجح التي كان يجب أن تمانى منها سلوى حين
تقتارب للزاياء ، فتجبد عند « الباشا » الثراء والترف والشيخوخة والوضع الرفوض
اجتماعيا ، وتجمد عند حمدي الشباب والأمل والوضع الاجتماعي القبول وإن
كان مجهدا وتقيرا ، وبذلك ينشب الصراع في نفسها وتبدو سقطتها نتيجة تمزق
حاد ، فلا ترجع إلى عملية مفاضلة واضحة النتيجة ، أو تميرا عن انحراف عنيف
لا تفرها عليه ، ولذلك لم تمان سلوى من هذاب الضمير وهي تخون زوجها ،
لأنه غير موجود في حياتها على أي مستوى من المستويات ، بل باتت حركة تزويجها

منه وكأنها دعابة ثقيلة تنفقر إلى اللبررات ، هي نفسها لا تدرى كيف وافقت ، ومن ثم لا يجد دوافع قوية تحتم الوفاء له .

ولا نظن أن فكرة الطبقات كانت غائبة عن تيمور وهو يكتب هذه الرواية . وفيما يخص الجانب الفكرى فإنه حين يسكون الفرد نائباً عن طبقة يحسن في ميزان الصديق الموضوعى أن يمثل خصائصها الصامة وقيمها الخاصة للبررة لوجودها والميزة لها ، وأن يوضع بهذا الاعتبار تحت التجربة ، فيكون نجاحه أو فشله حكماً عليه وعلى طبقته في آن واحد . وهذا الجانب لا يتوافر لشخصية حمدى التى جمعت أمراض البدن والنفس ، ولولا بقية من كبرياء لا يجد ما يسألده من قدرة تجعله محل احترام الآخرين .

وتتخذ ظاهرة التعامل حين توضع سلوى فى مقابل سنية أيضاً ، فهذه الأخيرة رغم خفتها ورعوتها حملت نفساً بريئة وقلباً طاهراً أوشك أن يسلمها للفتنة ، وكذلك حين يوضع شريف فى مقابل حمدى ، فإن « شريف » ظل بسيطاً وطاهراً وفيماً لزوجته حتى تعرضت له سلوى فأغوته ، تريد أن تجعل منه امتداداً لحياتها مع الباشا ، وكأنها ترى فى ذلك الحل الوحيد لمشاكلها ، أو أنها لا تتخيل صورة أخرى مقبولة لحياتها ، تُمثِّل حمدى للطبقة الوسطى أو الكادحة ناقص ، لم يجمع فى نفسه أهم خصالها العامة التى يُميّزها وضعها الاجتماعى نفسه ، ولم يحط نفسه بروابطها الاجتماعية التقليدية ، ومن ثم يحق لنا القول بأن المجتمع من خلقه مفقود ، فكأنه يضطرب فى فراغ ، ولا يعرف فى دنيائه إلا قصر الباشا ، وهنا تضيق اللوحة الاجتماعية حتى تصير الرواية ، أو توشك أن تصير « مشكلة شخصية » بين الباشا وحمدى ، ولم يقف فيها الكاتب فى مكان محايد ، بل

فسألت الفتى كاتساعلى سلى ، حين فرض عليها غلة لالتيق بنها وتجربتها ، فيحملها حملا على ألا تنطق لحقيقة أمها ، يرغم كلة أم يونس القديمة ، ويرغم المحس في مدرسة العائلة السعيدة ، ويرغم مانتلاظمن سهر أمها كل يوم بأعذار تافهة ، وتصان هذه الأم وميلها للتحدث حول موضوعات بينها ، حتى بعد أن غازل الباشا سلى صراحة وعرفت مراميه لم تخمن حقيقة أمها ، وغلت حقا أن أثاث يرضا يوشك أن يباع حين سمعت أمها خلسة تقدم هذه الحجة للباشا لأخذ بعض المال (ص ٢٢٨) ، ثم هى بد سقطتها تحاول أن تجعلها زواجا ، ولكن الباشا يف دون هذه الأمنية ولا يهرب ، وإنما يواجهها بما استقر عليه الأمر نهائيا ، فحين نسأله: « وماذا تفضي لئذا بهذا الحب ؟ » يكون رده الخدد : الصداقة ... الألفة اللطيفة . . . إن مثلى وقد بلغ تلك السن يأنس إلى ذلك اللون من الصداقة ينعم فيها بحسن العشرة ، تفضي على بقايا أيامه طمأنينة وبهجة (١) . ولا شك أن مواجهتها بمثل هذا التعذيب الصارم فيه قسوة على يقاعتها . على أن الشخصية تضطرب على يد الكاتب ، ومرد هذا الاضطراب إلى ميالته في القسوة عليها وإكراهها على الاستسلام لمصيرها الذى شاءه لها ، فمن شأن الفتاة التى تستطيع أن تستمع إلى مثل تلك العبارات السابقة ، وأن تمضى - يرغم ذلك - فيما أرادها الباشا لها ، أن تحمل الكثير من صفات الثمال وكل ماله طبع خبيث ، فبأدامت قد أقرته على ما يراه ، فلا بد أن تهدف إلى غاية تراها ، ومن الجائز أن يكون من بين غاياتها التمسح بالطبقة المترفة ، لأن يكون ذلك كل غاياتها ، فقد كانت متمسحة بغير زلة ، ولكن الذى نشاهده أنها لم تستنزف من قوى هذا الباشا شيئا ، بل وقفت في جبه حقيقة ، وباعت

(١) سلى فى مهب الريح : ص ٢٦٠ .

سيارتها التي أهديت إليها لتنفق منها على زوجها المريض . ومعنى ذلك أنها لم تكن تجتهد في تجريدته من ماله ، وأن الامتناع لم تكن غايتها ، بل إن الكاتب يستمر في إصرار ليجعل منها صفحة من النغلة ، فهي لا تكاد تقيم لأحد من معارفها المحيطين بها اعتباراً ، وتزاول غرامياتها في داخل القصر ، وهي تعرف محبة خدمه المديدين لسنية، وضيقتهم بها من قديم، ومع ذلك لا تستر ، بل لا تقيم اعتباراً لزوجها وكأنه غائب عن دنياها تماماً ، حتى تعتبر قوله لها عن الباشا: كلنا نعلم أنه بك شديد الشغف، شيئاً مثيراً للدهشة . وتفرض النغلة على سنية أيضاً لتظل سلوى غارقة في الخبطية ، وتظل وحدها رمزاً للانحراف ، وهي في غفلتها تخرج عن الإدراك الأتقن الفطري ، حيث تقول لسوى: أيمكن أن أصدق أن ثمة علاقة بينك وبين زوجي ؟ ... اسمي ما هو أعجب ... علاقة كالعلاقة التي كانت بينك وبين أبي ... لا أصدق من هذا حرفاً^(١) وإذا كانت لم تصدق فإنها أيضاً لم تشك ، ولم تحاول التجسس على زوجها حتى جاءها خبر انتحاره وهي في أول مراحل الفن بأن شيئاً ما يحدث من وراء ظهرها .

وسلوى إذ تجرد من أبسط ما تهب الأنوثة من صفات وغرائز ، فإنها تأخذ منها أشنع ما تنطوى عليه ، وهو الرغبة في القلب والأثرة ، مهما كان الثمن وكانت الضحية، حتى تستحيل إلى شر خالص ، فها هي ذى تكشف عن دخلتها في المرحلة الخارجة من علاقتها بسنية بعد أيام من الفتور ، فتقول : « وأستأنف زوارة سنية ، وأنا لا أحس من نفسي أية غضاضة ، بل لقد كنت وأنا أقف أمامها أحس في دخلة نفسي بشيء من الزهو والاعتزاز ، فأطيل إليها النظر ،

(١) الرواية: ص ٣١٨ .

أحاول الاستمتاع بذلك الشعور الذى يحيا بين جوانحي . وهذا الإحساس الحاد إلى درجة الشذوذ من الصبب تصوره فى فتاة تقارف انخطئة حقاً ، ولكنها غير عريقة فيها ، لم تصحبها إلا لبضعة أشهر ، ومع شخص واحد قال المؤلف إنها أحبته أيضاً ، ومن ثم فإن للشجب الوحيد الذى يعلق عليه المؤلف قسوته ، واضطراب سلوكى إلى درجة عدم التكافؤ والمنطقية فى تصرفاتها ومشاعرها ، هو الوراثة ؛ فلولى بنت هذه الأم التى تلمب بالرجال ، وتغضهم بلالها للصنوع وهى على أبواب الشيخوخة ، ولكن تؤتى الوراثة أكلها كاملاً فإن الكاتب يزيل من طريقها أية مؤثرات يمكن أن تكبحها أو تكف من غلوائها ، بل على العكس تقويها وتمنق مجراها ، ترفض سلوكى الاستمرار فى دراساتها الدينية وتفضل عليها الفرنسية والرقص ، كما تقبل حمدي زوجاً وهو لا يستطيع أن ينهض بنفسه فضلاً عن أن يسك بزمام غيره ، وتمنق صلتها بالكثور فهم الذى يخاطبها باحترام ، ويحاول أن يوسع من مداركها ، وأن يضع يدها على جوانب من العالم والحياة لم تصل إليها ، كل ذلك لكن يستمر النبات الشيطاني فى نموه لا يشذبه مقص البستاني ، وقد لا تحقق مثل تلك الظروف دائماً على هذا النحو الذى رآه الكاتب ، وإذا تحققت هذه الظروف — جدلاً — فإن انتهاءها إلى ما انتهت إليه فى الرواية ليس حتى الحدوث .

ويعكس استمراء سلوكى واستمرارها فى طريقها لونا آخر من التسوية وضعف التعبير ، وبخاصة وقد عرفنا أنها لم تكن من القناسة مصاصى الدماء ، وإذا كانت قد خرجت يوم مات الباشا فجأة ، مفادرة القصر من باب الانظم ، فقد عرفت مكانها الحقيقى وما يحيط به من هوان وخسران ، ولكنها تقول بعد ذلك : « وتوقفت علاقتى بشريف توتها أذكرنى بعلاقتى بالباشا الراحل - وم ،

وخيل إلى أن هذه الحياة التى أحيها مع شريف ليست إلا امتداداً لتلك الحياة السالفة » وليس هناك تبرير أضعف من هذه الحجة التى يسوقها المؤلف فيجعلها حلاً على الاستمرار لتبلغ قمة للأساة ، ففى — كما صورها — لم تكن سعيدة ولا غائمة فى ظل الباشا بأى حال ، وربما كان خيراً من هذه الحجة الضعيفة ما نعرفه من تساقط حماها : أم يونس والدكتور فهم ، كما تساقط الموسوسون لها وعلى رأسهم الأم والباشا ، ولكنها حين تحررت من سلطان هذا التريق الأخير كانت قد فقدت كل شيء ، ولم يعد عندها ما تحرص عليه . ولكن لماذا يكون الاستمرار مع شريف بالذات ؟ إن الأمر هنا يبدو مرسومًا بصنعة مكشوفة ، لتجزم سلاوى فى حق سنية بصورة أشد إبلامًا ، ومن ثم لا يكون أمامها غير التدمر والخضوع ومحاولة التكفير .

على أن الكاتب استطاع أن يحفظ للباشا هبة مركزه الاجتماعى وسنّه على الرغم من عدوانيته على الفتاة القرة ، فى الوقت الذى جعلها فيه تجذل حتى تهرع إليه تطلب حبه فى استجداء ، وربما كان العكس هو الذى يمكن أن يجرى مع طبائع الأمور . على أن المشكلة الرئيسية فى الرواية ما تزال بغير حل ، إذ علقت الأحكام بشخصيات غامضة من الوجهة الطبقية ، فهل الرواية إدانة للطبقة الأرستقراطية على اعتبار أن الباشا يمثل تلك الطبقة وأنه هو الذى قام بالتأثير الضخم على الفتاة وأفسد حياتها ؟ أو أنها إدانة للطبقة المتوسطة فى تعلّقها بالطبقة العليا ومحاولة احتوائها بصورة ما ، ولو على حساب الشرف والقيم التى تقدسها تلك الطبقة الوسطى ؟ ويزيد الأمر غموضاً أن حياة المؤلف تلح عليه إلحاحاً شديداً فلما يستطيع التخلص منه ، ومن ثم صار من لوازمه — تقريباً — أن يكون فى كل بيت خادماً أو جارية ، مما يهز الصورة العامة التى يرسمها هو

لهذا البيت ؛ وقد لاحظنا أن البيت القى نشأت فيه سلوى كان محموله كثير من الحرمان، ولكنه كان يضم أم يونس والحاج سرور كتادمين لشخصين فقط هما سلوى وجدها ، بل إن حدى القى اعتبر حصوله على عشرة جنيهات عملاً نادراً جملة يقبل على سلوى لاهتافاً يملن أن باستقلاته تدبير مطالبها ، ويمارض بذلك فكرة الاعتماد على الباشا ومحاول أن يأخذ مكانه ١١. حدى الذى يفرح بهذا المبلغ الضئيل يملك فى أطراف الجيزة بيتاً له حديقة ، وملك جارية أيضاً ورثها عن والده ... هنا يصيب علينا كثيراً أن نعلم معنى الرواية ، ومن الذى تدبسه على التحقيق ، هل هي صفحة من فساد الأرستقراطية ، أو هي إدانة لتطلعات الطبقة الوسطى ؟ أغلب الظن أنه أراد المعنى الثانى ، يؤيده ما قدمناه من تحليل لموقف الكاتب من سلوى وبقية الشخصيات أولاً ، ثم الموقع الاجتماعى للكاتب ثانياً ، ثم روح الفترة التى كتبت فيها الرواية ثالثاً وأخيراً ، وهي فترة غلب فيها موقف الاجتماعى ، وامتزج بقضاؤه القى من العلاقات الإنسانية التى لم يرسم لها صورة سوية فى عمل من أعماله السابقة ؛ الروائية على الخصوص .

وقد شملت قضية الطبقات عادل كامل فى رواية « ملهم الأكبر » ، وسنرى أن معالجته تختلف كثيراً عن هذا الإطار الذى آثره تيمور ، فضلاً عن أن أفكاره مؤصلة ، أى نابعة من موقف اجتماعى واضح ، ورؤية لليوم ولغد محددة . فى روايته النقد والتسجيل والتحليل والنبوة أيضاً ، وفيها — من جهة أخرى — علامات دالة على سخاء المعرفة، والقدرة على تحريك للمشاهد وتلوينها فى حدود القضية المطروحة .

قد نعتبر « ملهم الأكبر » علامة على تحول فى الموضوع والرؤية عند الكاتب ، حين نضمها بعد « ملك من شعاع » ، إذ جنحت الرؤية إلى الواقعية

بعد ما كانت تميل إلى الرومانسية ، وإن ظلت هذه الواقعية محتفظة في البداية بشاعرية الحزن الرومانسي الأسيان ، وإلى معلطة الواقع مباشرة دون الاستناد إلى الإطارات التاريخية^(١) . ولكننا إذا تجاوزنا مرحلة الصحول الروائي عند الكاتب ، المبتدئة بـ « ملك من شعاع » إلى المرحلة المسرحية ، فإننا سنجد جذور « ملهم الأكبر » واضع في آخر مسرحياته ، ونرى بها « وليك عتر » ، فهي تشتمل على عناصر قصصية واضحة ، بطريقة تكاد نشعرنا أن هذا الكاتب قد بدأ بداية مقبولة ، فإنه يلجأ إلى الوصف والتحليل في مواضع كثيرة ، ويستعمل عبارات لا يطبقها الحوار المسرحي الذي يتجه إلى التأثير المباشر والسريع بقصد الإيحاء بالموقف كاملاً ، وتبرز مشكلة « للعصرى » الغريب في أرضه بين أروستراطية تركية ، وبقايا أرمنية ، ومن أجناس شتى تهضم حقه .

و « للعصرى » وهوان الفلاح أطلا — إلى حد ما — في « ملهم الأكبر » ، لكن « ملهم » سيكون ماثلاً تماماً في هذا الموقف الحوارى بين الأستاذ وحادة — متصنع الأروستراطية ، وهاشم — ممثل الشعب .

حادة : ... هل هاجتلك جيوش الناموس ؟

الأستاذ : بل الفلاحين يا حادة ، الفلاحين ، إن لهم رائحة تذكرك بقصص الأسود .

هاشم : من كان أسداً لا يهيمه طيب الرائحة ١١

الأستاذ : أنت لا تعرف الفلاحين يا مصرى بك ، إن لهم سحناً ولنة تجملك تشك في آدميتهم ، إنهم ليسوا مصرين على أى حال .
هاشم : من غير شك .

(١) صبرى حافظ : المجلة ، يناير ١٩٦٦ .

الأستاذ : لست أدري لِمَ لَمْ تبعدهم الحكومة عن هذه البلاد ، ومجمل من مصر دولة صناعية .

حمادة : لا لا لا ، الصناعة تؤدي إلى الشيوعية ، والشيوعية تجعل من المرأة وحشاً خشناً لا يصلح للزول .

فليم لم يكن طرفة ، ولا نحولا ، وإنما هو مزيد من الوضوح كأن الكاتب في طريقه إليه بالضرورة ، وتلك هي جذور للأساة ، أو بقية أوجه « الأزمة » التي سنلتقي بها في هذه الرواية .

والحق أن « مليم » ليس مائتلاف الرواية مثل خالد ، فالرواية تبدأ به وتنتهي ، المواقف الحادة ذات التأثير في البناء والشخصيات يتخذها خالد ، أو يدفع لا يتخاذها ، فلماذا سمي الكاتب روايته بهذا الاسم ؟ لا نظنه أخذ بطرافة للتسمية ، وأغلب الظن أنه جعل من « مليم » رمزاً وإن كنا نرى في هذا الرمز رأياً يخالف ما قيل فيه : « أهو الشاب الفقير الذي ضاق ذرعاً بحمية النصب والاحتيال ، فتقدم يترك باب العمل الشريف ، وعمل نجاراً فوقه في السجن ؛ لأن المجتمع لا يؤمن بالعمل الشريف ؟ أم هو الفتى النشيط الذؤوب الفائنض الحيوية الذي يدخل قلعة « الرفاق الأنزال » فأحالتها خلية تنبض بالحركة ، وهذب حواشيها وجعلها ، ثم ما لبث أن قفز إلى منصب الصدارة فيها ، فأصبح للتصرف في أمرها المنظم لكل شئونها ؟ أهو الأمير الجليل ذو الثياب الشمسية الذي تأمله خالد وهو يصلح النافذة في قصر خورشيد باشا فزاعه جماله وأعجبته كبرياؤه ؟ أم هو الفتى الجليل الخفت بعض الشيء الذي عمل قواداً مع إيقاف التنفيذ . . . أم هو أخيراً ضمير خالد المتجسد ، كما يقول المؤلف نفسه قرب نهاية الرواية ؟ . . أنراه يعني أن مليم هو الجزء الطيب الصالح من خالد ؟ ... أم ترى المؤلف يقصد

بالضمير المعنى الذى نجده فى رواية أوسكار وايلد المعروفة : « صورة دوريان جراى »؟^(١) ، وينتهى التفصيل إلى إجمال محدد: « يبدو لى أن ملهم شبيه خالد ، ومثل أعلى له ، وجانب منه مضاد فى آن واحد »^(٢) .

وأغلب الظن أن دور ملهم فى الرواية لن يتضح لنا إلا بعد معرفة — بدرجة ما — بخالد ، فهو صديق ملهم ورفيقه ، وأول من تجاوب معه وآخر من التقى به .

« خالد » — ابن أحمد خورشيد باشا صاحب المنصب الخطير بوزارة الداخلية والقاضى السابق — يعود من إنجلترا بعد سنوات قضائها دارساً ، وكان غافل النفس عن العالم الواسع من حوله ، إلى أن قام فى إحدى عطلات الدراسة برحلة فى بعض الدول الأوربية « فلما عاد إلى جامعته بدأ عقله يدور حول ما استوعبه من تجارب وإحساسات ، ولقد صاحب هذا الجهد الفكرى أزمت نفسية قاطبة... فى تلك الأثناء بدأ تفكير خالد ينتقل من الخاص إلى العام .

لم يدع حاله أفراداً متميزين ولكن طبقات فى مجتمع . أصبح ينظر إلى النقي والفقر — لا كنزوات دهر غاشم ... وإنما هى النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاقتصادية والنظم السياسية^(٣) » . خالد إذ اصائر إلى الاشتراكية ، لكن هذه الصيرورة — للتناقضة بالضرورة مع ما ورثه من أخلاقيات ومثل فى قصر والده الباشا — لا تتم فى سلام ، فقد سر بمراحل من الشك والحزن والحيرة ، حين قد الثقة بمثله الأولى ، ولم يسقط أن يحمل محلها مثلاً أخرى تضارعها فى

(١) دراسات فى الرواية المصرية : ٢٣٢ — ٢٣٤ .

(٢) السابق : ص ٢٢٥ .

(٣) ملهم الأكبر : ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ .

قوتها وأبديتها . ولقد ظل غريباً في شكه ، مستغرقاً في أحزانه إلى آخر الرواية ، تحت دوافع شتى ستعرض لها ، لكن النتيجة القاطنة التي أكدتها خالد هي أنه ليس ثورياً أصيلاً ، وأنه بطبيعة نشأته لا يستطيع أن يقوم بأكثر من دور الشاك ، القلق ، الباحث ... لكنه لا يستطيع أن يغمى في الشوط إلى غايته أمام عوامل الإغراء المحيطة به ، والتي تجدها صدى موروثاً في دمايته . ملهم هنا يقوم بدور «المعادل» - اجتماعياً - لخالد ، ويبصق الصور الذي تلقى العلم في أرق جامعات العالم ، إنه - في الجانب الآخر من الصورة - أداة تسول مقنع ، وغطاء لتجارة محرمة زاولها أبوه ، وحين يتمرد على ظروفه للشاذة ويبحث عن عمل عريف ، يسد المجتمع للستريز دائماً في هذه الطبقة الخطمة منافذ الطريق عليه ، فيخضع مكرهاً - وبكثير من السهولة - ويضع نفسه في الإطار الذي يقبله فيه المجتمع ، فيصير محتالاً أو قواداً أو خادماً ، وهو في هذه المراحل كلها يؤكد من جديد - وعلى نحو مخالف لأسلوب خالد - أنه لا يستطيع ، بظروف تكوينه الذاتي ، وضغوط المجتمع المحيط به ، أن يكون ثورياً أصيلاً ؛ قد انتهى إلى التخلل والاستسلام ، فأثرى من التاجرة مع جيوش الاحتلال ، وتزوج «هانبا» ؛ تلك الرسالة المفاخرة ذات الأصل الأوربي .

ماذا يريد الكاتب من وضع « ملهم » إزاء « خالد » ؟

أراد أن يقول إن قضية « العدالة الاجتماعية » التي أدركها خالد ممثلاً للجانب الراعى من طبقته - والتي مثل ملهم جانبها العمل بسميه عملياً لحياة شريفة ، وعجزه نظرياً عن إدراك متطلباتها حين انحرف عنها وأباح لنفسه خداع الأغنياء - هذه القضية ، في الفترة التي كتب فيها المؤلف روايته ، لم تكن في درجة من الوضوح للمجتمع تكفي لجعلها مطلباً عاماً ... يمس الشعب كله ، ويهب

للمطالبة به ؟ قضية ما تزال خاضعة للاجتهاد الشخصي، ويستجيب لها تحت ظروف خاصة ، كرحلة إلى أوروبا ، أو حرازة نتيجة ظلم وقع على الشخص ذاته ، ولهذا يتنازل عنها تحت ظروف خاصة أيضاً كالتهديد بالسجن ، أو فرصة متاحة للإثراء . . . وفي الرواية أكثر من إشارة في الحوار وفي مصائر الشخصيات ، وقد عرفنا الظروف التي ساقطت خالداً إلى موقفه ، ولم يبلغ فيه درجة الإيمان ، وزين لنفسه الإحساس بالسجز تبريراً للاستسلام ، بل الانتكاس . ولم يكن مصير ملهم - في ارتباطه بهذا الاتجاه للتمرد ، وانصرافه السهل عنه إلا صورة أخرى من صور التخلف الاجتماعي ، الذي يجعل الأفراد تائهين ، يعيشون في بيئة من الصعب أن تقبل أفكارهم . هذا أحد سكان القلعة يعلن صراحة أننا ما زلنا في مرحلة الكلام ، يقول نصيف : « واجبنا هو أن نتكلم نصعب » وبكل الصحنى سعد الدين فكرته : « إن الأساس الأول لأي إصلاح هو تسكين وعي اجتماعي » ويقول عطا الله : « إننا كمن يقيم معرضاً للصور الزيتية في وسط صحراء قاحلة ثم يدعو البدو لزيارته » ثم كان هذا الموقف الحزن الذي وقفه خالد في القهى آخر الليل ، حين اعتلى كرسيه وأخذ يعرض الناس على المطالبة بالعدالة فسخروا منه ، وانصرفوا عنه وأسلموه . الكاتب إذاً يبرز - وبقوة - تناقضات البيئة إبان الحرب الثانية ، تلك التناقضات التي ازدادت حدة بانتهاء الحرب ذاتها ، وظهور طبقة مثرية متفرعة عن طبقة « ملهم » وقد مثله ملهم نفسه ، فكان علامة على إخفاق حركة الإصلاح ، لتوقف على جهود فردية ، واستناده إلى ظروف شخصية .

وبأني المصير الذي انتهى إليه كل أفراد الرواية علامة على مراد الكاتب : نصيف صاحب القلعة وكاهنها تتضارب الأخبار حول نهايته ؟ قيل إنه انتحر ،

وقيل إنه مات في غارة جوية ، وقيل إنه تزوج من أرمل ثرية . لكنه — على أى حال — قد ناهت معالم حركته ، حين لم تجد القلعة — متمثلة في خالد — من يساندها من الشعب ، متمثلاً في القهى . وقد ظل سعد الدين مصحفياً كما هو ، وكذلك ظل الأستاذ شتا مجرد كاتب عند سمار يهودى ، لكن عطا الله — وله مفزاه الخاص — الذى قدم إلى القلعة ليكون جاسوساً داخلياً ، مالبث أن طرد من خدمة البوليس السياسى — بإشارة من خالد — فأسس حركة سرية ، وأخذ يتجول بين طلبة الجامعة ، وفكر في إصدار مجله أسبوعية تعبر عن أفكاره . إن حركة المطالبة ببدل اجتماعى تنتقل على يد عطا الله من الاجتهادات الفردية إلى البحث عن سند جماعى يشتمل في الجامعة ، كما أنها تنتقل من المشوائية والفقوى التى كانت القلعة نموذجاً لها إلى التنظيم العلمى (الجامعة) وتنتقل أخيراً من أيدى أصحاب النزوات الفردية من الطبقة الأرستقراطية إلى الطبقة للوسطا التى ستكون بحق سنداً — في مرحلة — لتلك القضية . ومصير (هانيا) يمنعنا هذه الرؤية أيضاً ؛ فليم — الكادح الأكبر — تزوج بعد ثراء من سفيرة أوروبا في مصر ، ولقد كانت — قبل ثرائه — مذبذبة للشاعر بينه وبين خالد ، يشدها إلى الأخير تلك الهالة التى تحيط بأبناء طبقته ، ولقد تعاونت سلطة الاحتلال مع الأرستقراطية التركية ، ولكنها — في تلك المرحلة — شععت ظهور طبقة أثرياء الحرب ، وأتاحت لهم مكاناً في المجتمع ، وكان مصير هانيا في زواجها السعيد ، إنجابها ، رمزاً لهذا الارتباط .

لن نبحث عن خالد في «لميم» ، وإنما سنبحث عنها مما كنا نذج اجتماعية تمثل مرحلتها بكثير من الصدق ، وهى مرحلة عاشها الكاتب بكل تناقضاتها ، فأحسدت على قلبه كل تلك التناقضات ، ولا يعنى هذا أننا نرفض القول بأن

الكاتب قد عمد إلى خلق لون من الانسجام والتوازن بين شخصية خالو وشخصية
مليم ، يمثل أحياناً في التضاد وأحياناً في التوافق .

وخالد — على الرغم من لونه الصارخ — ليس فيه جفاف أصحاب الدعوات
النظرية ، هو أقرب ما يكون إلى شخصية الباحث عن الحقيقة ، لا الباحث عن
حقيقة بعينها ، وإن كانت إحدى الحقائق بالذات هي التي أثارت قلقه ، وجعلته يتخذ
من أبيه غرضاً باعتباره ممثلاً للطبقة الموصومة بالفنم والاستغلال ، بل والانحلال
الأخلاقي ، لكنه لم يتحول إلى إطار جامد ، وإنما مال إلى التجريب في كل
اتجاه ، لم يمانع في لحظة من لحظات بدواته العنيفة أن يسكن خيمة بين الأعراب ،
وأن يطلق لحيته ، وأن يربي عزراً ليمش على لبنها ، هذا الأرستقراطي للتبلم في
أرقى جامعات العالم ، أما وقد صار على هذه الصورة فإنه لم يوجد إلى في خيال
المؤلف ، لكن (التخبط) بمناء المام كان من علامات المرحلة ، وكان نتيجة
طبيعية لتناقضات البيئة في سنوات تمهولها الاجتماعي الخطير ، مما أوقع طلابنا في
الفكر الاجتماعي في تناقض وتمزق بين الفكر والخيال ، بين الممكن وللثال ،
بين الغاية والوسيلة . وهذا هو التفسير الممكن لتناقضات خالد التي
لا حصر لها .

٣ — الغربة وأزمة الحضارة

وتضمتا « مليم الأكبر » وجهاً لوجه أمام قضية هامة لا تقل خطورة من
أوضاع الطبقات في مصر ، بل لعل تمتها تملأ أحياناً فوق أية نبرة أخرى ، تلك
قضية القبول أو الرفض للحضارة الغربية ، وهي ظاهرة في عديد من الأحوال
الروائية للمصرية ، واتخذت صورة إلحاح على خواطر الروائيين المصريين باعتبارها

تمثل موقفهم من قضايا كثيرة ، كالوطنية، والتقدم، والمذاهب السياسية والاقتصادية
الرافدة ... الخ .

وهذه القضية ، منفصلة عن أية وشائج ، تنبع من رؤية واقعية تحليلية لا يمكن
الغنى منها ؛ لأن الاعتراف بالنقل الحضارى أو التأثير دعوة إلى التحليل ، وموقف
الرضا أو السخط ، وتبعية الظاهرة في تأثيرها النافع أو الضار ، وتلس مظاهرها في
التطور الاجتماعى ، دفعة نحو الواقعية كأسلوب وشكل فنى . ولا بد أن تتوقف
عند قصة اتخذت من التناقض الحضارى بين مصر والقرب فكرة أساسية لها
— تلك هى « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي :

ولكن محاولة يحيى حقي في « القنديل » مسبوقة بمحاولة أخرى في « دماء وطنين »
التي تجتمع مع « القنديل » في معنى عام هو : « الغربة » أو غربة الروح ، وكيف
تتحول إلى أداة تدمير ، حين تقتلع الأجساد والأرواح من تربتها الطبيعية . وقد
يبدو من الصعب اعتبار يحيى حقي روائياً في حدود مرحلتنا الزمنية ، حيث لا تصل
قصته : « دماء وطنين » و « قنديل أم هاشم » من حيث الحجم إلى صورة الرواية
المعارف عليها ، ولكن الأكثر صعوبة أن نفعل ذكر هذا الكاتب في بحث من
الواقعية في الرواية العربية ، ومصدر صعوبة التفاضل أن روايته الأولى : « صبح النوم »
صدرت في أعقاب النهاية التي اخترناها لهذا البحث ، ولكن جهده الفنى والتقدي
المؤثر يمتد قبلها لسنوات طويلة ، وأيضاً فإن كل عمل من هذين العاملين ، وإن
كان من حيث الحجم هو أقرب إلى القصة القصيرة ، فإنه من حيث الشكل
والمضمون مما أقرب إلى الرواية ، في امتداد الحوادث ، وتمدد الشخصيات ، وطبيعة
للمشكلة المطروحة ذاتها .

والغربة - التي تجعلها مسدار القصتين - في «دما وطين» غربة محلية ، بالجسد غالباً وبالروح أحياناً ، ولكنهما في «التنديل» غربة روحية وحضارية أولاً ؛ ثم جسدية بعد ذلك . وتنتهي غربة «البوسطجي» بتخطمه وانتهياره ، وتنتهي غربة إسماعيل بعودته إلى أصوله والحلول فيها ، مع إفادته من إشعاعات رحلته في بلاد الغربة ، بعد إخضاعها للنقد والتمييز بين ما يؤتم فيقبل ، وما يضاد ويهدم فيرفض . البطلان كلاهما : عباس أو البوسطجي - وإسماعيل ، تنازعه الأصيل والمكتسب ، وكان عليه أن يختار ، وفي موقف الاختيار الصعب تتحرك كل عقده الكامنة ، وموروثاته التي أصلتها فيه الأجيال .

وقد عزل الكاتب كلا من عباس وإسماعيل عن ماضيه بنسب متفاوتة ، فعباس يعمل في الصعيد ، بعد حياة قاهرة محدودة ، وإسماعيل ذو الأصل الريني يذهب لأوروبا ، ومع اللوروث من الطبايع وآثار البيئة ، تبدأ البيئة الجديدة في محاولة تطويعه وتغييره ، ومن ثم يبدأ الصراع .

وهكذا يبدأ عباس وإسماعيل ، كل في مجاله الخاص ، حياة جديدة منفصلة تماماً عن حياته التي ألف ، وبعبدة عنها إلى درجة اليأس من محاولة العودة . فماذا كان المصير ؟

يركز يحيى حقى على آثار البيئة الطبيعية والاجتماعية في الصعيد ، ويحمل هذه البيئة بطلاً من أبطال القصة ، بل هي الحرك الأساسي لخطأ عباس وخطيئة جميلة ، حتى يبدو أثر البيئة حتمياً جبرياً لافسكالك لعباس منه ، ولا نجاة لجميلة من مزالته ، ولا يخفف من هذا الأثر الحقى أن يلتقي التبعة على أيام عباس في القاهرة ، وكيف ازعج لانتزاعه منها ، فسميت حينها من ثروة الصعيد في سماءه وحقله ، وسمرت على أكرام الحطب (ص ٣١) ، والكاتب نفسه يرى أن هذا هو

المسكن الوحيد ، فيذكر عن المؤرخين أن «الصعيد هو المستول عن تلقهم ، فهم طيبو القلوب ، ولكنهم من ضيق التربة بحيث لا يستطيعون السمو عن المحيط النافر لهم ، أو إخضاع ظروفه لمنفعتهم ، واستخلاص ما فيه من خير ، والإعراض عن شره ، فهم لا ينتقمون من جو الصعيد المتبض وحده القاتلة إلا في أنفسهم^(١)»
وفضلا عن أكرام الحطب والطين التي ينتبض لها صدر ابن المدينة الذي ألف الضجيج والأضواء ، فهناك ليل الريف بصمته وظلمته ، فما على عباس إلا أن يدير وجهه للنافذة ، فيقابلها « ليل في ظلمة العمى ، تلقع به الكون سرغما ، هبط على الفضاء حملا ثقيلا ، أحاط بالأرض كالتقيد ، غطى الحقول كالكتن ولف القرى كالضباب ، وانحدر — ولاحد لاتساعه — إلى الشقوق فاحتواها ، ثم نلت بيعث عن مداخل النفوس التي يعلم أنها تستقبله وتشربه ، فاحتلتها وتمطى فيها ، هو الآن في كل زورة لكرم النحل يسلك كالص إلى قلب عباس^(٢) » فالطبيعة صاحبة التأثير الأول والأخوى ، إذ عجزت أن تحتضن غريته وتمحو عليه ، عجزت عن تمرينه يهبأها ، ولم ير إلا الطين والحطب والظلام ، ثم تأتي البيئة الاجتماعية — وقد أخذت من الطبيعة جفوتها وجفاءها — فتجهز على الضحية الخندرة ، « من ساعة ما حطيت رجلى في البلد ما طقتهاش ، حيث إني محبوس ، فبن مصر وشوارعها ونامها ، وفين الليل مليون نور ، ونسوان رايحة وجاية ، وحركة ، لكن هنا أهو الشباك قدامك ، بص . تلاقى إيه ؟ شوية طين مكروم وناس وسخين ومتملين ، وتو ما بدن المغرب كل واحد يتلم في بيته ، والعتمة ؟ يا بابى من العتمة يا بابى ، طول الليل حبر نهنق وكلاب تموى ، أول امبارح جاموسة الجيران ماتت ، قبل ما يلحقوها بالسكين فضلوا يصوتوا عليها وهات يا لطم ، جنازة حق بمحقق ،

(١) دماء وطين: ص ٣٧ ، ٣٨ .

(٢) القصة: ص ٤٦ ، ٤٧ .

ما نمتش للفجر^(١) . حتى الصعدة دأب على مشاكسته والإساءة إليه عند السلطة الإدارية ، منها إياه بالحق وبالباطل ، ولقد حاول عباس أن يستقطب لنفسه مجتمعا خاصا من ناظر المحطة والصراف ومن إليهما من موظفي القرية ، ولكن البيئة كانت الحائل أيضا ، حيث تطول المسافات ويصعب اللقاء .. لقد أنهك ، واستسلم للوحدة ، وكانت تلك أولى خطواته على طريق الانحراف ، أخلاقيا حيث صار مدمنًا للشراب ، ووظيفيا إذ جعل العتب برسائل الآخرين والتعرف على أسرارهم تلبية له .

والمؤلف لم يجعل البيئة الاجتماعية أقل تأثيراً في نفس عباس من الطبيعة . إن الرابطة الاجتماعية تعلو على كافة الروابط الأخرى حتى رابطة الدين (ص ٥٠ ، ٥١) ومن ثم فإن هذا الغريب ذا البذلة الصفراء ، لا يستحق غير الإزدراء والتباعد عنه . أما « جميلة » فهي ضحية — بوجه آخر — لهذه البيئة التزمته المفقطة ، ويمكن أن يقال : لو أن العلاقات الأسرية مكشوفة لما زلت جميلة بمثل هذه السهولة التي استدرجت إليها ، ولو كانت البيئة متساهلة لأمكن لمالم الخطيئة أن تختفي تحت ستار الزواج ، الذي سيسحب مشروعيته على العلاقة السابقة .

وتختلف للمشكلة في « قنديل أم هاشم » اختلافا كبيرا في هدفها الأخير . هي تعبير عن أزمعجبل من المتفقين نهل من علم القرب ، وعائش حضارته فاستأثر بإعجابه ، وبدلا من أن يشفق على تخلف وطنه ، وجد الراحة في التمرد عليه — لا التمرد من أجله — وازدراؤه والقرار منه . ولما كانت القضية هي الأساس فقد اختلفت مواطن تركيز الضوء ؛ في القصة الأولى نجد الصدارة لدراسة طبع من العلباع ، في مرحلة تغير وتحلل تحت عوامل شتى ، أما في « القنديل » فن

(١) القصة: ص ٢٩ ، ٣٠ .

باب أولى هي « برهنة » على قضية، ولهذا تختزل الوقائع المادية إلى الحد الأدنى، وهذا الاختزال يعطى . . ميزتين على الأقل : أما الأولى: فهي التركيز الشديد وسرعة الحركة ، أما الثانية : فهي ازدياد وضوح الحركة الروحية في الحكاية ، لأنه لا عائق أمام هذه الحركة من وصف مادي أو أحداث تمنعها من أن تبين للناس . . أما أثر التركيز في وضوح الحركة الروحية، فإن خير أمثلته في التفتيل أربع صفحات من القطع الصغير . . وصف فيها المؤلف الأثر الروحي للمدرس الذي تركته ماري في نفس بطله ، لقد أعطانا في هذه الصفحات الأربع تقرأ روحياً كاملاً عما حدث لإسماعيل ، ومع هذا فإن ما جاء خلال هذا التقرير من ذكر لوقائع مادية ملموسة لم يمتد إشارة عابرة لرحلة لاسكتلندا مشياً وعلى دراجة، اصطاد فيها الرفيقان السمك ، وذاقا فيها ألواناً من متع الحب ، هنا يكاد المؤلف يستبعد تماماً الواقع المادي ، في سبيل تسليط الأضواء على الأحداث الروحية للبطل (١) .

في حركة خاطفة يذهب إسماعيل إلى أوروبا ويغيب سبع سنوات ثم يعود، كل ذلك في سطر واحد : « وسافرت الباهرة ومرت سبع سنوات ، وعادت الباهرة » ولكنها عادت بشخص جديد ، عضوياً وقسياً ، لقد ذهب الكرش واختفت ملامح البلادة الريفية التي تختلط بالنزاجة ، وأصبح الآن أنيقاً سمهري القامة، مرفوع الرأس متألق الوجه، يهبط سلم الباهرة قزاً (ص ٢٥ ، ٢٦) وهو - نفسياً - يكن أشواقاً حميمة لمصر ولأسرته ، ويطوى نفسه على أحلام طموح يحاول أن يخلق فيها يشته من جديد . . ماسر هذا التغيير ؟ إن الإجابة على هذا السؤال مهمة، أهمية سؤال آخر سي طرح نفسه بتجدد عوامل التثذيب، هو : مامصير هذا التغيير ؟ وفيما يخص الجانب الأول ، لا نرى من حركته في سبع سنوات غير

(١) الدكتور طي الراعي : دراسات في الرواية المصرية ص ١٨٠ — ١٨٢ .

إعجاب أستاذه بعقريه أصابعه ، وغير علاقته بزميلته « ماري » ، وإذا كان في علاقته القارة أو النافرة بآبنة عمه « فاطمة النبوية » ما يكفي ليرمز لدى احتضانه لشكالات وطنه ، فإن « ماري » هي الرمز المقابل ، هي أوروبا مختصرة في امرأة ، استجمعت كل خصائصها ، وعلاقتها بإسماعيل ، وعلاقته بها فيها الكفاية للكشف عن موقفه من الحضارة الأوربية وتأثيرها عليه في المستقبل . يحمل الكاتب تأثير « ماري » على إسماعيل في قوله إنها فضت براءته المزاء ، أخرجته من الوحش وانحدر إلى التشاؤم والوثوق ، فتحت له آفاقاً يجهلها من الجمال : في الفن ، في الموسيقى ، في الطبيعة ، بل في الروح الإنسانية أيضاً (ص ٢٩) ولكن هذا التحميم لا يلبث أن يتوقف عند تأثيرات بعضها ، ربما كانت هي قط التي رسبت في نفس إسماعيل ، وصنعت تمرده ، لما فيها من تضاد مع مألوف حياته السابقة ، وقد لفتته مبادئها غير عابئة باقتناعه أو معارضته ، فأفهمته أن الحياة ليست برناجماً ثابتاً ، بل محاولة متجددة ، وألتهت أمام نفسه ، ووقفت حائلاً بينه وبين معتقداته التي يساند ويفسر بها سلوكه ، إذ هي في رأيها مجرد مشجب في نفسه ، كما حالت بينه وبين الاستغراق في معاودته الضمضاء من مرضاه ، وقالت وهي توقفه مما صورته كمنزلق : « أنت لست المسيح بن مريم ... هؤلاء غرقى يبحثون عن يد تمتد إليهم ، فإذا وجدوها أغرقوها معهم ، إن هذه العواطف الشرقية مردولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة ، وإذا جردت من النفع لم يبق إلا انصافها بالضعف والهوان ^(١) » وهكذا انقلب إسماعيل رأساً على عقب ، وصارت روحه خراباً « لم يبق فيها حجر على حجر » وانقلبت مفاهيمه كلية ، فالدن خرافة لتعدير الشعوب ، والنفس البشرية قيمتها في تحديها للمجموع لا في اندماجها . وانهار إسماعيل تحت ثقل التغيير المفاجيء ، ولكنه ما لبث أن تماسك ، وعاد

(١) لتعديل أم هاشم : ص ٣١ .

إلى صورة وطنه كأرض ومجموع، فندرت أضلاعه حناثاً للضعية، ولكنه متبرم بالجنّة من بني وطنه، وإن كانت يقر لنفسه أن الذنب ليس ذنبهم، هم بدورهم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل. وكان هذا الموقف للتفتح، الذي رفض قبول الحضارة الأوربية ككل، وقبل منها روحها العاملة وحزمها في مواجهة الحياة، هو شعار عودته السريعة والمباغثة إلى بيته القديم في حي السيدة زينب. ولكنه حين فوجيء بمظاهر التخلف، وصدم في أول لقاء، عاد من جديد يتأرجح بين المكتسب والأصيل، بمعنى أشمل من ريفيته القديمة وقشرته الحضريّة. البندول يتحرك الآن بين قطبين شديدي التباعد؛ بين روحانية الشرق ومادية الغرب.

وهكذا بدأ الصراع على مستوى جديد. ولكن صراعه مع البيئة، لا بد أن ينتهي إلى الرفض أو الاحتواء أو القبول الجزئي، وقد حاول إسماعيل أن يرفض، بدأ برفض الرمز وهو على أعتاب البيت وقبل الصدام: «هل هذه هي الفتاة التي سيتزوجها؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده وينكث عهده» وهذا الرفض الجزئي مقدمة للرفض الكبير، وكلاهما تابع من إحساسه بذاته، أو من وضعه الذاتي في مواجهة — وليس مع — المجموع، ولهذا الغاية كان يصرخ وهو يهوى على القنديل بالصاع: «أنا.. أنا.. أنا» دون أن يضيف شيئاً، لم يبق في إحساسه غير ذاته، ضاقت دنياه فلم تنسع لغيره، أو تضخم في عين نفسه حتى صد للسالك على الآخرين، ولم يجد ما يقوله غير هذا الصراع الأعجم، يعلى فيه من شأن نفسه، ومن هنا راح يفكر في الانسحاب من هذا البلد الذي لا يخلع جلد مكلية ويتبع الثائر الجديد دون تفكير، «ما غائده الجهاد في بلد كحصر، ومع شعب كالصريين، عاشوا في القل قروناً طويلة فتذوقوه واستمذّبوه؟»

ووجد الحل في العودة إلى حيث أتى ، هناك في إنجلترا يجد القوة ، والنظام ،
 والصداقة . ولكنه ، وبعد أيام من الصمت ، استبان له عجزه وارتباك وجبته
 عن اللوادة التي كان يظن نفسه قادراً عليها ، فاستدار خنجره إلى صدره ، وأصبح
 ثائراً في اتجاهاين ، وكان ذلك أول لقاء أو محاولة التحام بينه وبين الجماعة . إنه
 ثائر ضد نفسه كما هو ثائر عليهم ، واكتشف فجاجة أسلوبه وهو يروود طريق
 للمعرفة الجديدة ، « أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت » ولذلك اعتقل لسانه
 وراح يعمل ، وترك للعلم أن يقوم عنه بالكلام والإقناع ، واستسلمت فاطمة
 النبوية للعلاج ، لا تحفل بملء الذي لا تؤمن به بقدر ما يهيمها أن تكون موضع
 عنايته هو ورقته ، فذهبت البقية الباقية من بصرها ، وسقط مهزوما للمرة الثانية .
 ولكن يبدو أنه اكتسب شيئاً من اللعنة بعد الهزيمة الأولى ، فلم يعد يفكر في
 الهرب كلية من الميدان ، والعودة إلى حيث أتى ، يكفي أن يخفى من البيت ،
 ويكتفي من أوروبا الآن « بنسيون » تديره أوروبا بقميسها الخاصة ممثلة في تلك
 السيدة اليونانية ، لذلك هي بدينة ، مستقلة ، بخيلة ، تسارع بقبول الهدايا وتغزه
 بقوارص كلامها إذا ما سهر في غرفته حرصاً على الكهرباء!! ويجب إسماعيل!!
 « لاشك أن الإفرنج في مصر من طينة أخرى غير التي رأها في أوروبا » . ويقر من
 البنسيون إلى الشارع يسلي بالاسترسال فيه على غير هدى ، ولكنه مشدود أبداً
 إلى أقصه القديم ، يبدو أنه ضاق بالفرية أخيراً ، واهتز الوتر القديم بدافعين :
 أولهما : صمت الضحية فاطمة النبوية ، لم تثر ، ولم تشك أو تلم « أسلمت إليه نفسها
 عن رضى فأوردها التلف ، فما قالت لها بمحا ترث ، ما كين ، كل من خلمهم
 من عليهم واستمحلهم الجزاء أضما مضاغة ، لم يغدملهم أحد حبا فيهم ، ومع
 ذلك جروا وراء كل من توهموا فيه الإخلاص وتشبثوا بأذياله ، ورفضوا

أن يروا ضعفه أو خيائته». هذا إيهاء فاطمة الضحية، واضح في استسلامها للمهادنة النابع عن إيمان به ومحبة، هو الذي فتح الطريق، وعادت كلمات عن الله والحب تظهر من جديد مشوية بالعرف على الساكنين الباذلين دائماً بغير جزاء. لقد ذكرته بنقطة ضعفه الخطيرة، إن نية الإصلاح عنده كانت عارية من الحب البصير.

وقد شاركت مدام اختاليا بالإنفاق الثاني الذي أعاد إليه صوابه العاطفي، تلك هي أوروبا، بدينة لا من صحة وإنما عن تخمة واستغلال، والجوع في ميدان السيدة من تخمة مدام اختاليا، لقد ظهر الوجه الآخر للقضية، ولذلك لا يلبث أن يحدث نفسه مسائلاً: «هل في أوروبا كلها ميدان كالسيدة زيف؟ هناك أبنية ضخمة جميلة، وفن راق، وأناس وحيدون فرادى، وتقال بالأغلاظ والأنساب، وطمن من الخلف، واستغلال بكل الوسائل، مكان الشفقة والمحبة عندهم بعد العمل وانتهاء النهار، يروحون بها عن أنفسهم كما يروحون عنها بالسينما والتياترو^(١)». لقد انزعج إسماعيل من بواحد العودة، وحسب أنه يتنكر لملحه وعقله حين يتحفظ في قبول أوروبا كحضارة، ولكنه كان بدأ ولا بد أن ينتهي إلى الانزعاج من جديد، وقد هداه الحب إلى معان خافية، وأعانته أيام الخير الأثيرة عند الناس في رمضان، «وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من جديد بمعان لم يكن يراها من قبل، هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة والسلاح مضد، وهناك نشاط في قلبي وحيرة، وجلال لا يزال على أشده والسلاح مسنون، ولم للمقارنة؟ إن الحب لا يقبس ولا يقارن^(٢)». هكذا انتهى إلى المصالحة — لا الزاوجة التي

(١) قنديل أم هاشم ص ٥١.

(٢) القصة: ص ٥٣.

تتم بالانفصال — بتبديل له مغزاه : « لا علم بلا إيمان » ١١ فأخذ زيت القنديل ، وعاد يعالج بالعلم ، لا بالزيت ، يكتفيه من الزيت رمزه ومغزاه ، هذا الإيمان ، ولكنه العلم صانع الأثر الظاهر ، لقد عاد إلى علمه وطبه يستند الإيمان (ص ٥٦) فكان ذلك باب النجاح . واكتملت الدورة بأن تخلّى عن أحلامه القديمة في (عيادة) بأرقى أحياء القاهرة ، فالتربع على القمة لا يليق بالمؤمنين . هناك في شمس بسيط انتصح (عيادته) وجعل أجره من الزهادة بحيث يقبل عليه أشد الناس احتياجاً إليه . وهذه الصورة الخارجية يقابلها زواجه من فاطمة وقد صنفها برعايته ، وأعجب منها البنين والبنات . لم تثر ثورته إلا حين اجتمع العلم مع الإيمان ، فالإيمان محبة ، والثورة بغير محبة تتحول إلى أداة تخليط لا غير . وقد أثار بعض المتقدم أخذ كثيره وجهها إلى «قنديل أم هاشم» هي في مجموعها ترجع إلى العكنيك . وفيما يخص الضمون يقول : «لا نستطيع أن نفهم السبب في نجاح إسماعيل في علاج فاطمة بعد أن ارتد إلى التنييات ، وخاصة أنها كانت قد فقدت بصرها تماماً ، ونحن قد فهم أن زيت القنديل قد أفسد عيني فاطمة أو زادها فساداً ، ولكننا لا نستطيع أن نفهم كيف أن نفس زيت القنديل كان السبب في شفائها بعد ذلك . ونحن قد فهم أيضاً السبب في إيمان إسماعيل بالعلم وثورته على الأوهام والخرافات ، ولكننا لا نستطيع أن نفهم السبب في ارتداده إلى التنييات وكفره بالعلم^(١) » . وهذا لما أخذ تنقصها الدقة إذ تعبر عن فهم خاص لم يلتزم بدلالات التهمة ورمائها وتعبيراتها التي لا تنقصها الدقة ، فليس صحيحاً أن إسماعيل حين ارتد إلى التنييات كفر بالعلم وكأنها قبيضان لا يجتمعان ، وعبارة المؤلف : « لا علم بلا إيمان » لها مغزاها للوحى بالاجتماع لا بالتضاد ، وهذا المشهد

(١) الدكتور رشاد رهدى : مقالات في النقد الأدبي : ص ١٨ ، ١٩ .

يعصم الأمر بصورة قاطمة : « ودخل النار ونادى فاطمة : تعالى يا فاطمة . لا تياأسى من الشفاء . لقد جئتكم ببركة أم هانم ، ستجلى عنك الداء وتزيح الأذى وترد إليك بصرك فإذا هو حديد . وشد صغيرتها واستمر يقول : وفوق ذلك سأعلمك كيف تأكلين وتشربين ، وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجملك من بنى آدم . وعاد من جديد إلى علمه وطلبه يسنده الإيمان^(٢) . فالرجوع للعلم والطب لا الزيت . ولكنه هذم المرة يسأله الإيمان ، وحين يتحول « الزيت » إلى رمز للإيمان ، يصير المعجب من تغلبه على الداء بعد أن كان سبباً فيه غير وارد ، لأن الزيت في البداية مقرون بالغرافة ، لكنه في يد الطبيب مقرون بالعلم والطب . وحين يكتمل الإيمان بالشفاء ينبجح الدواء ، وقد آمنت فاطمة لإسماعيل بعد أن خا طلبها بلغتها فاستجابت له ، وكان الشفاء ، وهو ما لم يتحقق حين راح بسفه كل ما يخالفه من معتقدات .

١- نظرة تاريخية على موقف الرواية من الحضارة الأوربية

إن رحلة « إسماعيل » ثم « خالد » إلى أوروبا ، وما تركت في نفسيهما من آثار ، وما ترتب عليهما من صدام بينهما وبين بيئتهما ، لا بد أن تلفتنا إلى ظاهرة وضع بيئة في مقابل بيئة ، ومحاولة المفاضلة بينهما . ولقد كانت أوروبا توصف عادة بأنها مهد للمادية ، وأن الشرق مبعث الحكمة ومهد الحضارة الروحية والأديان .

إن رفاعة الطهطاوى يعتبر صاحب أقدم رحلة إلى أوروبا في مجال التمييز القوي ، وذلك في كتابه « تخليص الإبريز » (١٨٣٤) وقدم فيه إلى القارئ المصرى ملاحظاته وتحليلاته نتيجة للمشاهدة والدرس في فرنسا ، ولكن الطهطاوى لم يكن

(٢) قنديل أم هانم ص ٥٦ .

يكتب رواية ، وظل هو الكاتب والبطل ، وأدار الحوار بين الحضارتين من موقف العرض والناقشة غالباً ، وهي مناقشة فكرية مجردة .

وأول شخصية فنية تذهب إلى أوروبا يمثلها «علم الدين» - رواية على مبارك - الذى ذهب سنة ١٨٨٣ يتبعه ولده برهان الدين، صحبة السائح الانجليزى، ولكن إلى فرنسا ، يحذوه هذه الأول ، أو هدف المؤلف الذى ذكره فى مقدمته ، وهو وضع كتاب يضمه كثيرا من القوائد «فى أسلوب كحكاية لطيفة بنشط الناظر فيها إلى مطالعتها ، ويرغب فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل ، فيجد فى طريقه تلك القوائد ينالها عفوا بنير عناء» . ولكن أحكامه الحضارية تكشف عن موقف يميل إلى التجديد ، فى مجال التعليم - وهو ما يلقته أولا بمحكم خبرته - يأخذ على المصريين ، بل سائر الشرقيين ، الاقتصاد على حفظ القرآن ومعرفة بعض الأمور الدينية معرفة سطحية ، ويربط بين العلم السطحي والاعلال ، كما يربط بين الترف والاعلال أيضاً . وحين يعرض للحملة الفرنسية على مصر يسل لأصعابها بالتفوق الحضارى ويرجع مقاومة المصريين لها - وكأنه يعتذر - إلى الحمية الدينية ، « ومع ما حصل من الشدائد التى جرت العادة بحصولها فى زمن الحروب وتجديد الأحكام » ويصف ثورة القاهرة الأولى وصف متعيز ضدها ، فهى من تدمير العوام ، يواقهم من المعممين من لم ينظر فى عواقب الأمور ، ولكنه يدين الفرنسيين فى أعمالهم المناقضة لتحضرم ، قد هاجموا الأزهر ، « بل طرحو فئاس الكتب فى ميفئاته ، وألقوا ألقا من مجلدات مؤلفاته وسلطوا على الشعب رجلا قبطيا يسمى شكر الله ، «أذاق الناس الأمرين ، فكان يجتمع على الشخص الواحد فى الوقت الواحد التهب والمهدم والمطالبة بالفرضة» . ويستمر فى إظهار اعتداءات الحملة حتى يشكك فى مراميها الإصلاحية : «فن يتأمل فيما كان يصدر منهم مما ظاهره العدل والإصلاح

يجد أنه لا يتخلو من دسيسة ومكيدة لتحصيل أغراضهم^(١)». وبالإضافة إلى غلبة «التعميم» على أحكام على مبارك فإنه ظل في حدود الحملة الفرنسية، وما واكبها من أحداث.

وقد تمكن محمد الوبيلجي، صاحب المحاولة الثانية، من تفادي هذين الجانبين، لوضوح منهجه للتقدي منذ البداية، إذ يلتزم بإجراء مقارنات ومتابلات بين ما يجري في مصر المعاصرة له، متأثرة بالحضارة الأوروبية، وما كان يجري في مصر قبل عهده بنحو قرن من الزمان. وعلى الرغم من أن «الباشا» و«صاحبه» عيسى بن هشام قد ذهباً أيضاً إلى باريس، إبان إقامة معرضها، وناقشا الحضارة الأوروبية في مهدها، فإن الإشارة إلى هذه الحضارة قد انبثت — على اختلاف في الدرجة والصورة — في تضايف الكتاب، ولا نعجب حين مجده يلصق بالإفرنج — في عهد محمد علي — الدعوة إلى الوقاية بعزل مرضى الطاعون وحرق مخلفاتهم وتبخير منازلهم، ولكن العجب من تعليل الباشا للمرض، فهو يصف الإفرنج بالجهل وكأنهم لجهلهم يظنون أن هذه الأعمال التي تؤذي النفوس وتعطل مصالح العباد تشتت شمل الجن وتكسر أسمة رماهم (ص ١١٩)، ويشيد بالميسر سكوب، ويقول عيسى الباشا ساخراً: أقسم لك بالله وملائكته وكتبه أن أكثر مشايخنا لا علم لهم بها، وأنهم لا يزالون كالهمد بهم في منزل عن هذه العلوم النافعة والخترعات المفيدة، وما نشط لرؤيتها أحد منهم، وم إلى اليوم ينفرون من الأخذ بوجوه الوقاية، ويفضلون التعرض لئيران البنادق في معارضتهم لأوامر الحكومة، دون الإذعان لوجوب الاحتياط من هذه الحيوانات الدقيقة

(١) اعتمدنا في الترميم على كتاب «على مبارك وآثاره» وقد نقلت نصلاً كاملاً من «علم الدين» انظر ص ١٨٢ وما بعدها.

ولا يعرفون منها إلا ما فخر كتبهم من الأرض (ص ١٢٣) وتمتد إشاراته إلى ما يرتضيه من أساليب الغرب العلمية، وعاداته الاجتماعية النافذة كاختفاء اللوحات البدئية وتزيين الدور بها، فيأخذ على المصريين عدم تقليد الغربيين في ذلك، على حين يقتلونهم فيما خف وهان (ص ١٩٠) ويعرض باللوم المصريين الذين يهرم الغرب فيأخذون كل ما فيه بالتسليم ويصدقون دعاوى أهله، وينشطون لإذاعة كل ما رأوا بدون تمييز وبصورة فجائية تؤدي إلى الخلل والفساد، «والسبب الصحيح في ذلك هو دخول للدينة الغربية بنية في البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معاشهم، كالعميان لا يستنيرون ببصيرة، ولا يأخذون بقياس ... ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع وتباين الأذواق واختلاف الأحوال والمعادات ...»^(١).

وهكذا قبل المولى الأخذ بالأساليب العلمية الغربية، ولكنه وقف عند حد القبول الجزئي فيما يخص الإنسانيات من عادات وتقاليد وأخلاق ونظم، ولا بد أن نتوقع أنه ذهب إلى باريس لي شاهد للمرض، وليؤكد فكرته التي بثها في كتابه من سبيل آخر، ولهذا يتخذ دليلاً في باريس رجلاً حكيماً مستشرقاً لتوافره المعرفة المزدوجة، وليقلب الشرق في مجال «الحكمة» لما هو معروف من سبق الشرق بها، ويدين الحضارة الغربية في استغلالها للقوة والتفهم بحجة تمدن الشعوب الشرقية المتخلفة، ويعلن أن لهذه الشعوب تجارب طويلة، وأدباً مأنورة، وعقائد متوارثة، ضمنت لها البقاء وال عمران. ويبدأ الحكيم الغربي بالإقرار بأن في الغربيين مغالاة في الترف والتباهي والتفاخر «مع حرمان الناس من أرضاقهم، ولكن ليس عندنا من الوقت الآن ما يكفينا لبسط القول في نصرة

(١) حديث عيسى بن هشام . ص ٢٨٤ .

المذهب الاشتراكي^(١) . وإذا كان المشرق قد أدان القوارق الاقتصادية الماثلة في أوروبا فإن عيسى قد أدان بدوره الانحلال الخلقي ممثلاً في «موديل» يتخذها النحات أو الرسام نموذجاً لقنه ، وفي الرقص المشترك بين الرجال والنساء . ولعله كان من الواجب أن يقسح الوقت لنصرة المذهب الاشتراكي — عند الحكميم الغربي — ثرى موقف عيسى من هذه الدعوات الجديدة التى تحتاج عالة الحاط بالأسرار ، ولعل المؤلف قد آثر السلامة ، فحاد عن عرض قضية لم يستعد لها ، ولم تعرفها يشته بدرجة يطالب فيها بمرضا ومناقشتها .

وتبرز القضية من جديد في «عودة الروح» على مستويين من حيث الشكل القى ، فهى غناء للمصرية مستمر — على المستوى الروحى — دون أن تذكر الحضارة الغربية ، وتظهر على نحو حاد وجدلى فى ذلك الموقف الحوارى الذى مثله هالم الآثار الفرنسى ومفتش الرى الإنجائزى ، وتم النصر فيه بصمت المتعاورين لعودة المضيف ، دون أن يكون قد أقنعنا حقاً بأن مزاعم الفرنسى صحيحة . وفى تلك الفترة التى كتب فيها الحكميم ووابته لم يكن الأخذ بأساليب الميشة الغربية فى العلوم والنظام محل جدل تقريباً ، وبذلك اختفى تماماً هذا الجانب ليفصح للقضية الرئيسية مكاناً رحيباً ، فظلت الرواية فى حدود «الروح» فحسب ، وظهرت الروح المصرية المائدة فى نضال مع الموت والتحلل ، لاعم زحف الحضارة المادية الغربية ، وهذا التصور الأخير هو الذى شغل عصفور الشرق فى باريس ، فكان الحوار بين مادية الغرب وروحية الشرق ، وكان موقف محسن فيها مزعماً — كما ينأ من قبل — إذ يتنى لو أخذ الشرق بالأساليب الأوربية الجادة ، فيجد

(١) السابق : ص ٨٠

العامل الرومى الممارس من الاشتراكية : إيمان» يحلم بالشرق الرومى الذى يحسن تمزية الإنسان عن خسائره الدنيوية بدلا من إعاقته على استرداد هذه الخسائر ، ويعمل محسن إليه وبصورة غير مقنعة ، تنزع من جديد أمام هجمات صديقه العامل الفرنسى أندريه . والعكس فى انجيازه لنطق المامل الروسى فى النهاية ، يتمل بعدم إمكانية المدل المطلق ، وبأن السلامة النفسية للمرء تستوجب أن يظل متعلق الشعور بقوة أخرى متنصره يوما ، ما عجز عن الانتصار لنفسه فى هذه الحياة .

ويكتفى طه حسين فى «أديب» بأن يدفع بالفتى المصرى الطموح إلى باريس ويتركه وحيدا أمام مغريات هذه الحضارة الغربية ، ولم يكن إيمانه بقيه السابقة راسخا ، كما لم يكن تكيفه مع مجتمعه الجديد ممكنا ، فظل متأرجعا بين ماضيه وحاضره . ثم كافت الحرب وقسوتها وظلامها ، أو لنقل إنها قطعت عليه — رمزيا — طريق العودة إلى أصوله ، اقتطع العجل السرى ، ولم يكن (هضم) البيئة الجديدة على أصولها المستمرة ، فأودى به الضياع إلى الجنون .

وتظل من جديد مشكلة التمازج الحضارى . . . للسادية والروحانية فى «قنديل أم هاشم» وبذرتها فى «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» ، ولكن يجب التفرقة بين البذرة والثمرة ، هناك ، وفى عصفور من الشرق خاصة ، الصراع بين روح الشرق وروح الغرب ، يتبدى فى خطرات ذهنية وفى جهل وكلمات ونظريات . وهنا — قنديل أم هاشم — يتبدى هذا الصراع فى خلجات نفسية وفى حركات وإيماءات وأفعالات ، هنا حياة من اللحم والدم والخلجات والأفعالات ، وهما نموذجان متقابلان فى طريقة العمل الفنى وطريقة الإحساس

بالعبادة على السواء^(١). ولقد استطاعت إنجلترا أن تنير إسماعيل تلمذاً، وعاش يحمل الكثير من الأمل والتفيل من الغزوة، ولذلك ما لبث أطمأ أول صدام أن صارت لإرادته هواء، وراح يفكر في ألوان من الحرب وانتهى إلى أن أخذت زيت وعاد لمعالج فاطمة، وهو لم يعالج عينيها بالزيت، وليس في الرواية ما يدل على معالجتها به. ويوضح يحيى حتى هذه النقطة قائلاً: إن عمل إسماعيل... قيل أن يكون رمزاً قصدت به أن يكون نزولاً — لا انحطاطاً — يتيح له للمشاركة الوجدانية مع الشعب، إن الهدف الأسمى الذي يسعى إليه هو رفع وجدان الشعب إلى مستوى عقلية إسماعيل العلمية، فإذا احتاج الأمر إلى وقت طويل فلا مفر في الفترة السابقة إلى نوع من الصلح لإمكان تلاقى الوجدانين، فلي هذا التعلق تشر كل حركات الإصلاح في عالم المنويات والماديات^(٢). والفرق بين المفزى العالم للرواية وهذا التفسير الشخصي من المؤلف بالنسبة لاستعمال أو استصحاب الزيت فرق واضح وكبير، فعلى تفسيره يبنى أن إسماعيل لم يتخل عن إيمانه بالملم وحده، وأن نزوله مجرد (مناورة) مرحلية قصد منها أن يكون محل ثقة ورضاء من يتجه إليهم برغبة التفسير. ولكن عبارة «لا علم بلا إيمان» هي المحصلة النهائية لمضمون الرواية، ومعنى ذلك أن للصالحات النهائية — لا المرحلية — هي المحل الوحيد للقبول لتطور البيئة المصرية. ومهما يكن من أمر، فإن إسماعيل لم يكن بحاجة إلى رحلة في أوروبا تستغرق سبع سنوات ليؤمن بأهمية السلم وضرورة الاعتماد عليه.

وآخر فتياننا الراحلين إلى أوروبا هو خالد، صاحب «ملم الأكر» الذي

(١) سيد قلب: كتب وشخصيات ص ٢٠١.

(٢) الآداب البيروتية: يوليو ١٩٦٠.

ذهب إلى أوروبا ومعه مسلمات كثيرة لفتته البيئة الجاهلة ، فطاردت بدداً في أعقاب رحلة التقى فيها مع أفكار ونظريات أظهرت له الناس طبقات لأفراداً ، وتنبيه إلى موضعه الطبقى فحقق عليه ، وتمرد على طبقته وراح يطالب بإعادة توزيع الحقوق ، ولكن أمام عدم الوضوح الفكري ، وعجز البيئة عن التجاوب معه ، انتهى إلى الارتداد .

ثمّة ظواهر جديدة بالتسجيل حيال هذا السيل من العائدين من أوروبا ، يبدأ عند علي مبارك بمناقشة (تصرفات) الحلة الفرنسية في مصر ، وهل تلك التصرفات من حضارتها الأوروبية أو أنها شيء مختلف ، ثم يتدرج الأمر عند المولي إلى زحف على الحياة اليومية من خفلات زواج ، وحضور معارض واقتناء تحف ، وما إلى ذلك من أحكام أخلاقية . وهذا بدوره يدل على تسلسل العادات الأوروبية إلى مجتمعنا التقليدي الراسخ ومنافستها للأدب ، كما تدل على جنوح الغالبية من الأرستقراطية المصرية إلى التشبه بالأوروبيين واتخاذهم أصدقاء . ويسجل الكاتب تحلف شعبه في اقتباس العلم الأوروبي مع ميل إلى المجازاة الظاهرية .

وتستأثر الأزمة الروحية باهتمام الحكيم وحقي ، وهي ليست بميلدة من اهتماماتها الشخصية ؛ فالحكيم رجل التأمل والعزلة وأرستقراطية الفكر ، من الطبيعي أن ينزعج من صرخات الطبقات الكادحة ، التي بدأ الأمل يراودها في استرداد عائد جهدها بعد انتصار الثورة البلشفية ، وفي تلك الفترة التي صدرت فيها « عودة الروح » و « عصنور من الشرق » كان ستالين هو الذي يحكم بالقسوة والإرهاب الفردية ، وحجر على حرية الفكر وعلى مجالات الإبداع الشرعي الذي لا يلتزم - مباشرة - بمبادئ الحزب ، وكانت باريس وفيها قاعدة عمالية لا يستهان بها حجماً وتنظيماً - تردد في الشرعيات كثيراً من

وقد مات وحيلاً مجهولاً نتيجة جهوده عند مفاهيمه التي لم تتطور، وعجزه عن
مزاولة النقد الذي يمنح للبداية تجديداً وقدربتها على الاستقرار بثنائية نفسها ،
كما اعتزل الكاتب أيضاً واكتفى بمزاولة التعليم على مستويات مختلفة .
ألوان من اليأس دافسها الإحساس بالفردية للتمييز ، وفردية الإيمان بالتدء،
وبضرورة التجديد والتطوير ، الذي اعتنقه هؤلاء المصلحون ، وكان التجاوب
الشعبي ضئيلاً أو مفتاً بصورة جعلت ثقة هؤلاء الدعاة في أممتهم تهتز وتموت
وهي في مهدها .

ويلاحظ أن « علاء الدين » و « عيسى بن هشام » و « محسن » و « أديب »
طه حسين قد اتجهوا إلى فرنسا ، على حين اتجه « إسماعيل » و « خالد » إلى
انجلترا . ويعكس على مبارك والمولى تأثرهما بالمسار التقليدي للبعثات في قريتهما ،
وكذلك اتجاه السياسة المصرية ، ويعكس الحكم وطه حسين ثقافتها القانية
وتجربتهما الشخصية ، وكذلك يفعل الأخيران حيث انتقل مركز النقل الثقافي
والسياسي إلى انجلترا .

وأخيراً فقد توقف هذا الازن من الشخصيات أو كاد ، ومفرض ذلك أننا
لم نعد ضيوفاً على الحضارة الأوربية ، التي لم تعد أوربية في الحقيقة بقدر ما هي
إنسانية ، أسهمت في صنعها كل أم الأرض بأفكار غنقة ومن زوايا عديدة .
أستقلت ثورة اللواصل وانتشار الثقافة أسوار الأوطان إلى حد ما، وحين انتشع
الاستعمار عن بلادنا لم تعد - وبصورة نهائية - حضارة متهمه كوسيلة خناع ،
كما لم يعد بيننا من يدعو للأخذ بها كلية .

وهل الرغم من أن الشخصيات المصرية القادمة من أوروبا لم تكن تستطيع
أن تستأنف حياتها كما كانت محمياً في أوروبا وبمقاييسها ، فلما بأي حال لم تعد

شعارات الحركة الظافرة في موسكو ، وكان الماريون من وجه الثورة محبوبون
سويسرا وفرنسا ، فيثيرون الجدل أيضا حلوا . من الطيبى أن ينزعج الحكيم
لأن طبيعته للنطوية لا تقبل بسهولة « التنازل » عن ذاتها الفردية ، وهذا الموقف
الشخصى قد ظهر أثره في البناء الفنى للرواية . ويذكر كرمي حتى أنه نشأ في بيئة
دينية على مستوى الأسرة والحلي .

ويجده عادل كامل إلى « الوضع الاقتصادى » في مصر مباشرة ، وروايته
ظهرت مع « قنديل أم هاشم » في عامين متتاليين ، وكتلتها وجه لأزمة واحدة
هى « الحرب » التى يمكن أن تكون أثرت بقوة فى مجيى حتى ، فأدان الحضارة الأوربية
المادية لتجرحها من نوازع الإنسانية بدموى الدافع عن الإنسان ، ومحاربتها
للحرية تحت شعار الدافع عن الحرية . وقد كرس الحرب الفوارق الاقتصادية
في مصر ، وأضربت الطبقة الماملة الرقيقة لتوقف التجارة الخارجية وكساد القطن ،
على حين نال الصناعة شيء من الإنماش نتيجة الاعتماد عليها بمد إغراق البحار
في وجه سفن التجارة ، ولكن عائد الإنماش رجع إلى جيوب أصحاب المال
لا العمال ، ونشأت إلى جانب ذلك طبقة أغنياء الحرب . وقد صار « ملهم الأكبر »
نفسه منهم ، وقد كان عادل كامل متأجبا لليأس من الإصلاح ، فانتفى بخالد إلى
التراجع عن دعوته أمام إلحاح والده الباشا وما دبر له من مآزق ، وانتهى بيلم
إلى الثراء والوجاهة ، وتزوج هانيا الفتاة الأوربية ، كما انتهى هو — المؤلف —
إلى هجر الأدب بأساً من التأثير من خلاله ، واحترف المحاماة ، فانتقل من العام
إلى الخاص ، والطيبى — فى غير حالة اليأس — أن يكون العكس هو الصحيح .
وقد شاركه أحد زبى مخلوف يأسه على المستويين : الفنى والشخصى ؛ فانتفى
« نفوس مضطربة » بموت « الشيخ حسن » بقية المجاهدين من رجال زغالول ،

إلى سالف عهدها قبل تلقى « الصدمة » الحضارية ؛ فالشيخ « علم الدين » في أول الرواية رجل أزهرى جامد لا يعرف شيئا من شئون الدنيا ، ولكنه يوجد أن ساح في أوروبا ، اتسع ذهنه ومرن عقله ، وارتقت أحكامه على الأشياء ، ورأيناه يقبل الجلوس مع النساء في مكاتب واحد ، ومحضر دار التمثيل وينظر إلى المسرح بالنظار ، وكذلك تنازل « إسماعيل » عن أحلامه في عيادة طبية يقيمها في أرقى أحياء القاهرة ، وبدأ من حى شعبى ، وحلده أجره بمبلغ غاية في الزهادة . وهذا الفهم الأصيل للإصلاح الاجتماعى وليد احشكا كه بأفكار ونظم تخالف كثيرا تلك الأفكار والنظم التى نشأ فى رحابها . وإذا كان خالد قد ارتد أمام المآزق التى وضعها أبوه فى طريقه فإن ارتداده يمثل وجها من أوجه أزمته ، أى أن هزيمته فى صميمها داخلية ، حيث لم يستطع تحقيق حلمه بين الناس ، فانطوى على ألمه ، وآثر الصمت والسلامة .

• — تراجيديا السياسة المصرية فى « نفوس مضطربة »

رواية أحمد زكى مخلوف صدرت سنة ١٩٤٦ ، وهى تعتبر الرواية المصرية الأولى التى تعرضت للحياة السياسية المصرية صراحة ، ووضعت الحركة الحزبية موضع النقد الصريح ، لا تستمد تجربتها من تراث الإغريق أو الرومان على نحو ما فعل الحكيم فى « براكسا أو مشكلة الحكم » ، ولا تقمص فى الرمز وتلبس زى التأملات كما فعل بعد ذلك فى « شجرة الحكم » ، ولكنها تنزل إلى أرض الواقع مباشرة ، وتواجهه ، وتحاكمه أحيانا ، وتصدر حكمها مشفوعا بالأسانيد ، فهى تجربة رائدة أمام عبد الرحمن الشراوى مؤلف « الأرض » التى جعل روايته علامة على تطور النضال السياسى فى أزمتنا الديمقراطية سنة ١٩٣٠ وما حولها ، وأمام نجيب محفوظ الذى تخلص من الجور التاريخى

في تلك الحقبة ذاتها ، وتخاصم مميهاً أكثر أقاليم الرومانسية ، واختط لنفسه نهجاً جديداً ثبت به قدماء على أرض الواقع ، واتخذ من الأحداث السياسية الكبرى — بين محلية وعالمية — منطلقاً وإطاراً لروايته ، كما علل بها الكثير من أزمات شخصياته . وهذه الرواية — في الوقت نفسه — تسكك اللوحة التي رسمها بحفظ وعادل كامل ، إذ ركز الأخير انهماكها على المشكلة الاجتماعية ، وجاءت المشكلة السياسية على سبيل الاستدعاء . ولكن « قوس مضطربة » قدمت في الحل الأول نموذج التحجر الفكري والضلال المتبدى من الوجهة السياسية ، وقد عالجها الكاتب بحساسية مفردة دفعت به إلى هجر القلم ، كما فعل عادل كامل قسمة في الحساسية والتحمس لقضايا الاجتماعية .

والشيخ حسن — الشخصية الرئيسية في الرواية — في جانبه السياسي ، قد شارك في الثورة وآمن بسعد زغلول ، فصار شديد التصب للعنصر والوطنية والحزب ، إذا تأمير الحديث السياسي أمامه طالت رقبته وهدرت شفتاه وتامت حدقه ، لاصواب إلا ما يشطه ، لا رأى إلا رأى ذلك الحزب للنظم الذي يحبه الشعب وبقية ، إذا قال الزعيم إن الشمس تشرق من الغرب وتغرب من الشرق فما على الشمس إلا أن تطلع وإلا فلفضل من الحزب . وهو تراجيدي في بطولته : « ليس في إخلاصه أو حماسة ذرة واحدة من الضف أو الوهن ، إنه رجل صناعته الوطنية ، وحرفته الكلام والجهاد ، إذا رأى معارضا بدأ حديثه معه في اقتسامه تنقلب لفتوا إلى غضب ، لأن ذلك للمعارض لا يقتنع بسهولة ، ولأنه يلج إلى أن هناك زعيماً آخر قد يستطيع أن ينفع البلاد والعباد . كلا . كلا . لا زعيم إلا ذلك الشيخ ، وكل من ليس معه فإنما هو ضده ، فالوطنية لا تعرف أوصاف الحلول ولا تنهم التوفيق بين الآراء المتباعدة ^(١) » . وهذا

التردى فى الخطيئة السهامية الحزبية صودة من التردى العالم الذى عانت حياة مصر الحزبية فى أعقاب الثورة ، إذ صار التعصب للزعيم فوق التعصب للبلد ، لأن الزعيم أصبح يمثل مكاسب مادية ومناصب حكومية ومكافآت اجتماعية مرموقة ، يحظى بها الأنباغ حين يكون الحزب فى الحكم . ولكن مأساة الشيخ حسن لما وجه آخر نفسى قد ينال كثيرا من هذه الروح القروسية التى تحكم علاقته بالحزب وبالأخرين ، فهو على الرغم من صدقه فى الوطنية ونعمته لزمجه ليس إلا إنسانا فاشلا فى حاجة إلى من يكافئه ويرعاه ، طفلا بالرغم من طول قامته ، لو كان وجه عنايته إلى شىء آخر غير السياسة لنجح .. (ص ٨١) .

يؤكد المؤلف أنه فى السياسة لم يتنجح ، ويحق لنا أن نقول : لأن السياسة نفسها لم تكن ناجحة ، ولكن المؤلف بضيف تعليلا آخر شخصيا قضيا ، فهو عتوق ركبلا ليكون زعيما أو رئيسا ، وإنما يساعد الرؤساء والزعماء حتى ينالوا ما يرغبهم ، فإذا نالوها بشوا إليه بمطاب شكر رقيق ، ويكون هذا انطبا موضوع حديثه وفخره ، إلا أنه نفسى بعد ذلك حتى يتعرض الحزب لحنة جديدة ، فيسارع إليه الذين نسوه ، يؤكدون أن الوطن فى خطر ، والحرية توشك أن توضع فى الأغلال ، فينسى الرجل جراحه القديمة ، ويهب لنجدة الحزب بكل ما أوتى من قوة . لكن : هل هو غافل عن تجاهل الحزب له حين يفتقر بالحكم ؟ كلا ، فعلى الرغم من حماسه ، تشر تحتها بمرارة خفيفة وإحساس دائم بأنه مخلف قط ، وأفدته تذوبدون أن يفتن لهذا باشا أو بك !! والصنمر الشخصى ليس معارضا للجانب الموضوعى فى حياة الشيخ حسن ، فإذا لم يكن يملك الروح التى تمنحه حق الزعامة ، فإن مأساته المصيرية لم تترتب على ذلك ، وإنما تترتب على الأوضاع الحزبية فى مصر . وقد نجح المؤلف نجاحا ملحوظا فى الربط بين

حياة الشيخ حسن والأزمات الحزبية السياسية وجعلها حاسمة بالنسبة لحياته الخاصة دون أن نشمر بأنها عنصر مقمع أو خارجي عن جوهر الشخصية؛ الشخصية ذاتها لرجل صنعه الحزبية، عشقها وهي جهاد، ولكن خطيئته يادية في استمرار العشق مع تربية في المبادئ وتزكية الإحسان الشخصية والعزازات، وخروجها من معية الوطن إلى محبة الزعيم، ومن عشق الشعار السياسي إلى عشق للنادين به وإن كانوا يضلون. والشيخ حسن بهذا صورة للجواهر المريضة التي قتلت بالحزب ومنحته عواطفها وأموالها حتى استقرت محبته في النفوس التي يعبر عنها، ولكنه ما لبث أن انحرف عن القضية، وعرف الرشوة والمحسوبية، وصار حكمه حزيا بالمعنى الضيق، أو قبلها في الحقيقة، ولكن الشيخ حسن ظل على إيمانه القديم، فهذا الزعيم الجديد الذي انحرف بالحزب، كان محل الرضا من زعيمه القديم، وما يقال عن الرشوة والاستثناءات والمحسوبية ليس إلا ترهات يطلقها أعداء الحزب، وهو يصدق ذلك حين يقوله الزعيم، ويعود إلى قاعدته في أسواق لينشر هذه الآراء التي يؤمن بها على الرغم من أنه هو نفسه كان صورة للـمـحـبـة والرشوة، وقد وضع — حين جاء حزبه إلى الحكم — في وظيفة محترمة يترتب عليها الخسائر جنيها، وهو عار عن أية موهبة سوى هذا اللجاج السياسي الذي نشأ فيه، وكان للترتب ثمنا للجهاد القديم، ومقدمة لإغرائه باستمرار التمسك بالحزب، وقد ظل على تمسكه حتى مات وحيدا. إن نهايته الحزبية، رمز للإفلاس السياسي الذي انتهت إليه حياتنا الحزبية في ظل الملكية. والرواية يسكاد ينلها طابع رومانسي واضح في قصص الحب المحروم التي تردت فيها أكثر من مرة، وفي اختيار الموت نهاية لمراحلها الثلاثة، موت مأسوي فاجع، وفي نعتان راوياً للطبيعة وأحكامه العاطفية. كما تمكس تخلفا في التكنيك

الروائي ، كراوحتها بين أسلوب التكلم والقائب دون ضرورة فنية ^(١) ، ونسبة تصرفات للشخصيات لا تتفق مع قدراتها النفسية التي حددتها مسارات الحوادث والواقف الساقية ، و « محمود » مثل واضح على ذلك ، وكذلك تلك الشخصيات الكثيرة المأبرة التي لم تنم مع تطور الرواية ، واستقطبتها ذكريات الطفولة والصبا .

ولكن هذا لن يطفى على جوانب النضج في الرواية ، ويمكن أنها واجهت مشكلة مرحلتها صراحة ، وعرضت شخصيات واقعية ، وأدانت الاتجاه السياسي السائد حينها ، وبواقعية موضوعية ، وهي وإن لم تقدم جديداً في التكنيك الروائي فإنها استمكنت لفتنصفاء ، وخلت من ذلك « المبروط » الذي يتناثر برواينا غير متمرس ، حين يطول موضوعه أو تتعدد مواقفه .

إن مشكلة « الطبقة » كما شغلت عادل كامل وتيمور ، لم تكن بعيدة أو منفصلة عن الطبقة السياسية كما مثلتها أحزاب تلك الفترة ، والترايط بين التنظيم السياسي والوضع الاجتماعي ليس محل جدال . فقد كانت هناك أحزاب إقطاعية كما كان هناك أحزاب شعبية ، ولكن إذا كانت الأولى سقطت في معارضة مجموع الأمة ، فإن الأخرى سقطت في تحجير المفاهيم وعبادة الزعماء . وهذه الرواية إدانة صارخة للأحزاب التي رفعت الشعبية شعاراً ، وعجزت عن تحمل مسئوليتها .

٦ - وشائج وإضافات

كما ذكرنا سابقاً فإن تيمور هو الامتداد الوحيد بين جيلين من مؤسسي الأسلوب الصحلي ، وقد لا تكون رواياته هي الصورة المثلى لقن الرواية الواقعية

(١) انظر الصفحات ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٨ ، ١٣٨ .

العصرية ، ولكن من حقنا أن نبدأ به ، فهو مع انتبائه لجلب المؤمنين الداعين
لأدب واقعي في شكل عصري ، قد استمر — وتطور أيضاً — إلى يومنا هذا ،
وقد جمع إلى تعدد المحاولات واستمرارها وضوح الرؤية لما هو بصدده من
متائج التناول الفني ، وكثرة التعرض لقضايا الأدب ومشكلات الإبداع ، حتى
ليمكن أن يقال إنه لم يترك الكثير لاستفهام الباحثين ، إذ تولى بنفسه تحديد
مصادر ثقافته ، وأطوار فنه ، وموقفه من التراث ، واللغة والمجتمع .. الخ ما هنا لك
من قضايا يدركها أغلب الكتاب إدراكاً غامضاً ، ولا يتخذون منها مواقف
محددة . كما أن صلتته « بالواقع » تسبق صلتته « بالواقعية » إذ أرشده أخوه إلى
« حديث عيسى بن هشام » قبل أن تصد محاولات ، ويلتقي بموباسان الذي
يذكر أنه قد تأثر به كثيراً في بدء مزاولته للقصة القصيرة ، ثم جمع إليه
تشيكوف وزولا ، فأتخذ سبيله مع المدرسة التحليلية الواقعية .

وفي القصة القصيرة . . . قد يكون من الصحيح أن تيموركان يميل إلى
المبالغة والمفاجأة ، ولا يعني برسم الظلال النفسية ، ثم تدرج إلى التصور الواقعي
المهادى ، ولكن ذلك لا يعني تخلفه نهائياً من منهجه الأول . وقصصه القصيرة
« أبو الشوارب » ، و « محمد أفندي صلي على النبي » و « العجل وقع »
تؤكد ذلك إلى حد كبير ، فهي من نتاج فترة متأخرة نسبياً ، ومع ذلك اعتملت
على شخصيات شاذة توشك أن تكون مريضة ، أو هي مريضة فعلا في
« أبو الشوارب » وتصل إلى المبالغة الكاريكاتورية في الآخرين . وإذا ذكرنا
أن تيمور قد انتقل أيضاً من العامية إلى الفصحى ، وليس من المستطاع إسناد
ذلك إلى تأثير أدب أجنبي ، فقد يكون من الممكن القول بأن انتقاله هذا بفعل
السن والتجربة ، وبهذا يمكن تفسير علم الدقة في تقسيم فنه إلى مراحل ، أو بالأحرى

عدم خضوع فنه لتفسيرات مرحلية دقيقة ، إذ الصحوات والمادة « واللازمة »
تعمل فعلاً برغم كل شيء ، وتقتل في كافة مراحل الثقافة والتجربة والمعرفة .
وقد تكون « سلوى في مهيب الريح » دليل صدق على ذلك ، فاعلمد فيها
متخلف عن الفكرة كثيراً ، أو أنه غامض يحتمل الرأي وضده ، ويمكن القول
بأن فكرة الرواية تتناول — من وجهة روائية — القضية الأزلية ، قضية الجبر
والاختيار . وسلوى بين جبر الوراة — إن صحَّ أن تأثيرها حتى — والبيئة
الخاصة والظروف العامة من حولها مجزت عن الاختيار . وقد لا نجد في هذه
الرواية تلك المبالغة الواضحة التي وصلت إلى درجة الشنوذ في « رجب أُندي »
و « الأطلال » ولكنه لم يتخل عنها تماماً ، فيما يخص سلوى بالقات ، فإذا
كانت طبيعتها كأنثى تتحلل شمور الزهو بانزاع زوج صديقها، وتجذلة خفية
في ذلك ، فإنها تصل إلى درجة التسوة المرضية حين تخفى عن زوجها الليل نأ
وفاة الباشا ، وهي تعلم أن ذلك سيربعه نوعاً ما ، إذ كان يشك في أن تمشيئاً
بينهما ، بل تميل إلى تعذيبه صراحة ^(١) . ولكن هذه كانت لحظات نادرة
يتعرض لها الأسوياء من الناس في مواقف غيظهم أو تمردهم ، فضلاً عن أنه كان
يقبها صحوة واعتدال ، فتجيب سلوى من نفسها ، وتحاول أن تكتشف
دوافعها وإن كانت لا تستطيع ، وتكتفي بوصف سلوكها بأنه « حماقة » وفي
هذا التعقيب تخرج عن طبيعة الشخصية للريضة .

وتثير « كليوباترا في خان الخليلي » مشكلات أكثر تعقيداً من حيث
التكنيك وطبيعة السبل نفسه ، فيها أكثر من عقدة ، وأكثر من حادثة ،
وأكثر من بطل . هناك العلاقات الشخصية التي امتدت بين أبطال الرواية ،

(١) سلوى في مهيب الريح: ص ٣٣١ ، ٣٣٢ .

وهناك العلاقات التاريخية التي كانت بين بعضهم البعض قبل موتهم، وهناك المؤثر نفسه والتضحية المطلوبة النخ، ويصفها الدكتور هدارة بأنها «قصة عقلية»^(١)، وهو وصف غامض، وإذا كان يعنى أنها برهان على قضية فإن كثيرا من الروايات تشاركها هذه الصفة، وربما كانت الأجدى أن يقال إنها اتخذت ثوبا رمزيا لمضمون واقعي، من حيث خضعت تلك الشخصيات التي صارت أرواحا وتطهرت من عوالم الدنيا، خضعت مرة أخرى، بمجرد ملائمتها للحياة، لقوانين هذه الحياة، وتطهبت بطايعها، وهي إذ تخضعهم لطبايعهم الخاصة المتأثرة بأوضاعهم البيئية، وترددم إلى عناصر غير خيرة، من القصوة والأفانية والانتهازية، تجري مع المفهوم الراقى للتسامح. والرواية بالقل صفة مشائمة، وهجائية للإنسان، لاقل قصوة وتشاؤما عن نهاية «سوى في مهب الريح» التي شهدت موت الباشا، وحدى، والأم، وشريف. وإذا كانت هذه الرواية لم تشهد موت أحد كشخص، فقد شهدت موت «الأمل» في غد إنسانى مبرا من الشروع بعيد عن منطق الصراع والتلبة، لا يخفف من ذلك أسلوبها الاتقادي الفنكاهى السخر.

وهناك ملاحظة جديرة بالتسجيل ذكرها الدكتور جرمانوس، هي أن تيمور قد أدخل عنصر السخرية في تنافه الأدبى عندما بلغ منتصف العمر، أو سن النضج^(٢)، مبتدئا بالقصة القصيرة «كيف طارت منى كسفورد» و«تأمين على الحياة» واستمر إلى أن كانت «كليوباترا» فة هذا الأسلوب الجديد. ويذكر الباحث المسشرق أن المهدف الذى يستهدفه تيمور من إضفاء طابع

(١) دكتور محمد مصطفى هدارة، المجلة، سبتمبر ١٩٦٥.

(٢) مجلة الإصلاح الاجتماعى: عدد خاص عن تيمور. مايو ١٩٦٨.

السخرية على شخصياته هو الدعوة إلى التفضيلة وتغليب نزعة الخير. ومن الواضح أنه ليس هناك تلازم بين المقدمة والنتيجة، وليست السخرية أو الفكاهة السبيل الوحيد أو الأمثل للدعوة إلى التفضيلة وتغليب نزعة الخير. ومع التسليم بوجود صلة بين السخرية وتغليب نزعة الخير، فإن للملاحظة الدكية التي ربطت بين من النضج والسخرية تستطيع أن تمدنا بالتعليل المقبول، فمع التجربة وحسكة السن والماناة، تقل الحدة، وتخف وطأة النقد، ويصير الإنسان أكثر ميلاً إلى التسامح والتمسك بالأعداء للآخرين، وقد كانت «كليوباترا في خان الخليلي» تلتبس العذر للإنسان في الوقت الذي تملن بأسها من إمكانية إصلاحه، قائلة: «يا دنيا والبشر هم البشر»، ولا مفر من خضوعهم لقانونها الذي لا يرحم. ولا شك أن إثارة هذه الشخصيات التاريخية، وإضفاء طابع السخرية عليها، أعانته على إبرازها في ثوب فني محبوب، متحرر من منزلقات الوعظ وضرورة الاقتداء.

وقبل أن نفاذر «سلوى» يحسن أن نشير إلى صفات مشتركة بينها وبين «حواء بلا آدم» التي سبقنا في الظهور بنحو عشر سنوات، فكلتاها: حواء وسلوى من الطبقة الوسطى، رامتا الصعود إلى طبقة أعلى، فقد هورت حالهما وانتهت بالخراب، وقد تتفوق «سلوى في مهيب الريح» بكثرة شخصياتها، وتوارد حوادثها وتمدها، وتغير مواطن هذه الحوادث، وقدرة كاتبها على الاستطراد في مجالات الوصف والتقرير، وتحقيق الحوادث ورسم التمازج الجانبية التي تمنح الرواية مزيداً من الإقناع، ولكن «حواء بلا آدم» تميزت بوضوح الهدف، ونصاعة الفكرة، قد يراها البعض علامة على قسوة الطبقية وإذانة للأستقراطية، كما نراها — إلى ذلك — إذانة للطليعة المثقفة من أبناء الطبقة الوسطى، أو ما سميناه بالتورية الزائفة أو الناقصة، ولكن هذا التفرج لا ينال

من قوة النموذج مقتثا في شخص « حواء » التي تعرف نفسها وترى هدفها وتعمل بلوغه ، ولا تردد — مثل سلوى — كلمات « المكتوب على الجبين » وما إلى ذلك من عبارات لا تقى . وقد أدى ضيق المجال للكاتب في « حواء بلا آدم » إلى التركيز على التحليل والحوار ، فكانا فيها أشد كثافة ونضجا من « سلوى » على أن سلوى برغم مصيرها التمس لم تستطع أن تسكبنا إلى صفها لأن « الأسلوب » لم يكن على مستوى « الغاية » ، قد نفقر لها طموحها أو نطلمها الطبق ، ولكننا سنرفض وسيلتها بلوغ ذلك . أما « حواء » فقد أقنعت قارئها بمنطقها مع نفسها ومع طابع يبتتها الخاصة وطبقها التي قدس العمل وتراه السبيل الأول بلوغ أي هدف ، ثم تأتي نهاية « سلوى » كاشفة عن موقف كاتب أرستقراطي لا يرى فيها جري — في جملة — بأسا ، وكأنه عاصفة عارضة يمكن أن تفيش بعدها سلوى كما كانت تعيش قبل في ظل صديقتها ، مستمتة بالمال وجاهاها ، وهذه النهاية ميعت القضية وجعلت الاستفاج في حدود الفن الثالب إذ تدب سلوى أكثر مما تدب الآخرين ، وكأنها الجاني والضحية معا ، ولكن انتحار « حواء » يائسة وحيدة في ثوب زفافها التخيل ، وفي وقت عادت فيه من حفل آخر ساهر وسعيد لا يشعر بها ولا يحفل بألمها ، يترك أثره الحاد بجميلة للثقفين ويأسهم ، ويحملنا حملا على العطف عليها ومشاركتها شعورها العداى تجاه الدين أفقدوا حياتها ، ثم أضاعوا أهلها بغير رفق .

ومن ناحية أخرى إذا قارنا النزعة التحليلية عند تيمور ، في رواياته الأولى : « رجب أفندي » و « الأطلال » و « أبو علي عامل أرست » وروايته « سلوى في مهب الريح » فإننا سنجد أنه قد تطور تطوراً ملحوظاً في نهجه التحليلي ، والفارق الأسمى ياتس في نوعية الشخصيات ، التي لم تعد مريضة أو شاذة . لقد انتهى « رجب أفندي » إلى الجنون لسلط خوفه من عالم الجن

على عقله ، وقتل جلاده ، وكذلك عاش « سامى » مع زوج أخيه فى ظل علاقة شاذة سادية ، حتى انتهت حياته وحياتها إلى أطلال . ولا يختلف حسن عبد الكريم ، أو أبو على الفنان (صدرت أبو على عامل أرست سنة ١٩٣٤ أى فى العام الذى صدرت فيه الأطلال ، ثم فصحت وصدرت من جديد تحت عنوان: أبو على الفنان سنة ١٩٥٤) عن رجب أفندى وسامى ، لقد عشق صبي البقال فن المسرح عشقا أعماه عن التفطن لإمكانياته الحقيقية فى عمله الأصل وموهبته للزهوة . والنموذج واقى حى، ولكن المؤلف بطارده ويلج عليه حتى يخرج به عن جوهره ويدفع به إلى نومة جيلته يقف فى مسجد، ويهتف بالناس: « أنا الذى اختارنى الله لهذا يتكلم ، أنا الذى لا أنطق إلا بالحق ، فن اتبعنى فقد اتبع الله » . وعلى الرغم من خسران سميه قد انتهت حياته وهو يحاول أن يلقى إلى صديقه عبد الواحد بأمنيته الأخيرة وهى أن ينشئ مسرحا !! وإذا قيس « سلوى » إلى أية شخصية من تلك فلها لن تلبثها فى مرضها وشذوذها؟ فسوى شخصية سوية حتى فى تطلعا الطبقى ، وبرغم تلك اللحظات التى كانت تملكها فيها روح شرير من وحي ظروفها التناسية فى الحل الأول .

وقد ارتبط بشذوذ الشخصية عيب تكنيكى لآزمها فى الروايات الثلاث الأولى، فالشخصية تصور أولا أو تقدم فى صورتها السوية وحياتها المادية ، ثم يمرض لها — دون مقدمات — ما يكون مقدمة لمرضها النفسى . كان رجب أفندى يمشى حياة مادية بين كتبه الدينية والمسجد ومجلس الأصدقاء أمام بعض الدكاكين، حتى أغراه صديق بقاء محضر الأرواح ، وكانت حياة أبى على الفنان « هادئة كالبركة » حتى استطاع صديقه عبد الواحد إقناعه به باصطحابه لمشاهدة إحدى المسرحيات فكانت بداية اللوثة ، وقد قام الميوطى — صى

البستاني — بدور قريب من ذلك بالنسبة لساى ، على أن علاقته السادية بزواج أخيه كانت مفاجئة وبعد لقاءات متعددة . لقد اختلف الأمر كثيراً مع سلوى ، لقد دفنت إلى الحياة وفي دمها أقوى حوافز انحرافها ، وهى « الوراثة » ثم كان التأثير الاجتماعى الدائم — لا العارض — الذى شكل وضعها بصورة نهائية . فآفة سلوى ليست عارضة ، إنها نتيجة وضع اجتماعى لا مرض ، وإذا كان « المجتمع » غير واضح فإن رموزه الإيجابية كشخص حدى ، والسلبية كانهدام النصور ، كافية بقدر ما تدل على أن انحراف سلوى ليس شخصياً بقدر ما هو نتيجة لأوضاع اجتماعية ، على الرغم من إشارته إلى الوراثة عن الأم والتأثر بالبيئة المنزلية .

ولقد بقيت فى « سلوى فى مهب الريح » آثار محدودة من قسوته على شخصياته التى كانت واضحة بشدة فى روايته الأولى ، وتدرجت فيها تبعا حتى اقتصر على « حدى » زوج سلوى الذى قسا عليه حسيًا وقسيًا فظل عرقه يتصبب حتى قضى عليه داء صدره ، وسماء عارفوه : « أبا فصادة » و « البهلوان » وعاش مصاباً بحبسة فى لسانه لا يكاد يبين ، وحبسة أخرى أشد فى إرادته لا يكاد يعرف الحزم أو البادرة ، وإنما يفتقر دائماً ما هو كائن . وآخر ما نلح من تطور النظرة بين الروايات الثلاث الأولى وبين « سلوى » : أن الروايات الثلاث ظلت فى حدود طبقة اجتماعية معينة لا تتعداها ولا تحاول الامتداد إلى نظرة أكثر شمولاً ، فظلت « الأطلال » تجري فى قصور الأرستقراطية التركية ، وكانت الآخرين عن شخصيات من الطبقة الوسطى ، ولكن « سلوى » تجاوزت هذه الصورة ووضعت فيها طبقة « فى مقابل » طبقة ، أو على الأقل مع طبقة ، واستمرت العاشية بضع سنوات حتى انتهت إلى غايتهما المحترمة .

يقى أن نشير إلى موقف تيمور ورأيه في الواقعة . يذكر أن اطلاعاً على قصص موبسان وتشيكوف هو الذى قله من الإغراق في الرومانسية إلى الواقعية « ولأعلى المنهية ، واقفياً كانت تتلون بطروفى ، وشخصيات قصصى ليست تمثيل مصبوبة ولكنها كانت حية ^(١) » . وإذا جاز القول بأن دعاء الواقعية للذهبية في أوروبا كانوا ينحون ظروفهم جانباً ، فإن كلمة « الظروف » نفسها لا تخفى من غموض ، وهذه التلمية التى نفاها عن شخصياته ، قد رى بها من قديم مقرونة بالتبسيط والسطحية ، وأول من وجه إلى أده هذه الملاحظات الدكتور إسماعيل آدم في تعقيب وقد لجموعته « فرعون الصغير » ^(٢)؛ إذ يرى أن تيمور يرتبط نظره بصورة الأشياء ، ومن هنا اعتماده على النقل للبشر عن مرآتها ومظاهرها ، وبذلك تجلت قدرته في الوصف بالذات ، والوصف عنده هادى ، ربما لما في طبيعته من الهدوء ، ولكن ذلك وجه من واقعيته الساخجة التى تراهى لنظر من آثاره ، وهذا الهدوء يفسح لقله المجال للتدخل لتصفية ألوان الشغور وضبطها في نسبة دقيقة مع الفكر بحيث يسوق إلى خلق توازن بين العقل والمشاعر .

ويشير حبيب الزحلاوى إلى ما يلحظ من ميل أبطال قصصه إلى الهدوء وبطء الحركة ، وقد يلح في واحد منهم توتباً أو نشاطاً ، ولكن لن يسمع له صوت يمار أو يهس ، ولن يرى مبتسماً أو عابساً أو غاضباً ناثراً أو راضياً بشوشاً ، وإنما هو على الدوام هادى الطبع جامد للامح والقسمات ، بطيء الحركة كأنه آلة تدور بنظام دقيق دورات إحصائية ^(٣) . ويرى الزحلاوى أن هذه السمة

(١) الآداب البيروتية . أغسطس ١٩٦٠ .

(٢) مجلة الرسالة ١٤/٨/١٩٣٩ .

(٣) شيوخ الأدب الحديث : ص ٣

في شخصيات تيمور ترجع إلى « التذليل » الذي يحمله « معترجا » يتناول الأشياء من الخارج ، ويستعين بكل ما يرى ويشاهد . وقد صيغت هذه الملاحظات في صورة أقل تطرفا ولذا ، ووجهت إليه على هيئة سؤال من مدى صوابها لاحظه النقد من أن شخصياته بوجه عام من النوع النمطي ذى الشخصية الناجية التي لا تتغير كثيرا ولها لوازمها وعاداتها الخاصة إلى حد كبير . وكان جوابه مراوغا يعلل من قدر النمطية في جانب ، ويفر من التسليم في جانب آخر دون أن ينفى السؤال أو يلبته ، فيسأل هل يمكن أن ترتفع شخصياته للسكينة مثل عم متولى والحاج شلى ورجب أفندي إلى مصاف ترتوف ودون كيشوت وعلمت ؟ . ثم يقرر خصائص قصصه بنفسه فيقول : « لقد كانت قصصى في جملتها أمهل إلى الهدوء والاتزان ، تحاول جاهدة أن تستخلص ما في أحماق النفس الإنسانية من خير ومحبة ومسألة ، كما تحاول جاهدة أن ترد ما قد يبدو في السلوك الاجتماعى من تطرف وجور إلى عوامل ملجئة أو إلى غرائز متأصلة ، ولقد تحررت في قصصى ألا أنصو على ضيف مال به الحفظ ، ولا أملأه قويا فانتله النبله ، ولعل كنت أجنح إلى لون من اللواسة للصف البشرى ، كما أجنح إلى التهورن والإزواء بالتناول والنف واغليلاء^(١) » ثم يذكر أنه لم يقصد إلى ذلك قصدا وإنما لاحظه النقد وأنه راض عنه . ويبدو أنه ظن أن تسليمه بهذا القصور النايل على شخصياته ، نفي غالبا بلا موقف ، وبلا إرادة ، وهى أيضا نمطية إلى حد كبير كما لاحظنا من تحليلنا لشخصياته التي عبرت بنا ، فإذ يراجع أفكاره عن نفسه ، فيصل الهدوء تحليلا ، وانضمام الإرادة عزاء ، وكأنه يقصم الراقمية من أعظم منافذها « الاشتراكية » إذ يذكر أن الأفكار الرئيسية التي يتحرك

(١) مجلة الآداب البيروتية : أغسطس ١٩٦٠ .

ليبحثها ترجع في جعلتها إلى محاولة التفتن إلى مواطن القوة والخير والجمال في الإنسان ، وتفسير غلواهر العنف والإسفاف والانحراف في طوايا النفس البشرية المعقدة المغلوبة على أمرها بما لا يحصى وما لا يدرك من أسباب وعلل ، ومحاولة إلقاء الأضواء على زوايا من الحياة حافلة بألوان المفارقات وتنازع المشاعر ، حيث تتجلى محنة الضمير الإنساني في صراع الأهواء الرخيصة وللثل العليا ، ثم يذكر أن أكبر ما يهدف إليه أن تكون قصصه تبصيراً بالطبع البشري ، وتجيلاً لوجه الحياة ، وهزاه لأخيه للسكين : الإنسان .

ولن نخطئ العين في عبارات تيمور نفسه ، وبعد سيماسة شاملة في أدبه الروائي والقصصي ، ملامح كلاسيكية مهيمنة ، استمرت معه منذ محاولاته الأولى وإلى آخر مراحل نتاجه الفني ، لا تقف عند لفته المصنوعة للصقولة فحسب ؛ وإنما تنمدها إلى ملاحظة الدكتور آدم من خلق توازن دقيق بين الفكر والشعور ، وإلى ما عبر عنه تيمور بحرصه على إبراز محنة الضمير الإنساني في صراع الأهواء الرخيصة والثل العليا ، وإلى هذه النمطية الغالبة على شخصياته .

وتيسور — كظاهرة في الرواية العربية — يستحق رعاية خاصة لمكوناته ، لأنها مكونات فننا الروائي بعامة . وقد استهواه من أدب فترة ، وربما قبل عودة أخيه من فرنسا ، أدب المنفلوطي بما طغى به السرفة ، وأسلوبه الرنان ، وقد جذب كتاب المهجر لرومانسيهم أيضاً . ولقد كانت من حق الرومانسية في أدبه أن يبدأ بها ، رعاية لاملل الزمن ، إذ هي أسبق ، ثم تنتهي إلى عودة أخيه من فرنسا والتبشير بالفن الواقعي ومحاولة إضفاء الملامح المحلية عليه ، ولكن يخشى من وهم قد يتبادر تفجئة لحرصه على الكشف عن المؤثرات في تيمور ، وكأنه واقف خلف ستار يرتفع عنه مرحلة بعد مرحلة . فالرومانسية

وهذا ما نريد أن نقرره بالضبط — ليست مرحلة من مراحل تيمور ، وإنما هي شعور مستمر ومشارك إلى الآن ، يبدو في اختيار تجارب بعضها ذات صلة أكثر بالمشاعر والمواقف الفردية ، وقد يظهر فيها الهيام بالطبيعة كما قد تبدو فيها ومضات صوفية ، وتتأثر لفته بطبيعة التجربة فتحيل إلى الشفافية والإضمار . وكذلك يمكن أن يقال إن الواقعية ليست مرحلة ثانية ، وليست مرحلة أولى ، ولكنها أيضاً مجرد « وجهة نظر » أو « أسلوب فني » يلزمه أحياناً بكافة أبعاده ، وبأخذ منه القليل في أحيان أخرى ، وقد يفهم منه موقف التجاهل أو الرفض حسب نوعية التجربة أو ضرورات البناء . وإذا صح أن البيئة الخاصة وعاء يشكل ويؤثر فإن بيئة تيمور الثقافية قد شكلها اللغويون ورجال الدين المصلحون ، والشعراء المجددون والتقليديون منذ كان صبياً يحوم حول المكتبة الكبيرة التي حواها قصر أبيه . وأغلب الظن أن مرضه لمرات عديدة ، وحيولة المرض في أعلى مراحلها بينه وبين الدراسة العالية ، والتصاق روحه القوية بمجد نحيل لا يستجيب لمطالبها كان وراء تأصيل الإحساس الرومانسي فصار وكأنما هو طبع ، إلا أن هذا « الإحساس » في حالة صراع دائمة مع « إدراك » عقل لطبيعة الفن ، وهذا الإدراك الفني في صالح الواقعية ، ومن ثم يتجاذب أعماله القصصية هذان القطبان المؤثران . هذا التنازع أو التجاذب هو ما يمكن أن نفسره الأساليب التي استعملها في صياغة تجاربه الفنية ، وتصل أحياناً في تنوعها إلى درجة التضاد الصريح ، فهو دائماً بين إلحاح الإحساس الثاني ، ويقظة للفرقة العقلية التي أغنتها قراءاته وأسفارها المتعددة ، وهذه القراءات كلها أينا للواقعية فيها النصيب الأكبر ، ومع ذلك قد يحلوم بعض الباحثين أن يعمل التطور الفني لتيمور في القول بأنه بدأ رومانسياً ثم انتهى واقعياً ،

وقد يقال المكس بشيء من التصفظ في العبارة^(١) مع الحرص على ربط هذه الأطوار بقلب العمر بين الشباب والكهولة .

وقد يحاول بعض آخر إسناد هذا القلب بين الاتجاهات الفنية المختلفة إلى لون من الرياضة ، إذ درس فن القصة وحفظ قواعده وحاول أن يخلص كل عمل من أعماله لقواعد وأصول هذا الفن في أحد اتجاهاته ، يبينه على ملسكه هذا - التبدل الذي يجعله متفرجا يتناول الأشياء من الخارج ، مستهينا بكل ما يرى وما يشاهد^(٢) . وهذا التفسير القامى يحرم الكاتب من أخص ما يميزه ، هذه الحياة التي يقبل بها على التعبير عن تجربته ، وتجعله مجرد دارس يحاول تطبيق للتأهيج الفنية على حكايات ذات طابع محلى . وإذا كانت بعض الشخصيات التي صورها تيمور يقلب عليها الهدوء فليس من الحتم أن يكون ذلك نتيجة تناول غير مكثرت أو غير متعمس . وسيظل تفسيرنا قائما وسليا في أساسه ، فالرومانسية كالواقعية عند تيمور ؛ كثنائهما ليست مرحلة تجاوزها إلى غيرها بقدر ما هي جانب من نفسه ، وصورة من ذلك الصراع بين ذاته بكل ما تنطوى عليه والتربية العقلية والوعي الاجتماعي أيضا . وقصصه القصيرة تعطى في تسلسلها هذا للمنى ، وقصة « حنين » وهي ضمن مجموعة « تأرون » التي صدرت سنة ١٩٥٥ - مفرقة في الرومانسية ، وهي لا تختلف في طابعها الرومانسى عن قصصه الأولى التي اشتملت عليها مجموعاته المبكرة مثل قصة « الحكم لله » و « إلسادة يا كرام » و « إلى الجنة » وتواكبها قصص أخرى تقلب عليها النزعة الواقعية التحليلية مثل « العودة » و « محمد أفندى صلى على النبي » و « شيخ الخفر » .

(١) الدكتوروة نبات نواد : قم أدبية ص ٣٩٥ .

(٢) حبيب الزحلاوى : شيوخ الأقطب الحديث ص ٢٤ .

وحين تلقى نظرة على روايات محمود تيمور ونواريخ صدورهما فإننا سننتهي إلى نفس النتيجة ، وقد عرضنا لروايتين من رواياته ، ورأينا التأثير الواقعية للمذهبية مع مزجها بألوان محلية ، فالشخصيات معربية واضحة السمات (رجب أفندي) ولكن التركيز كله على العناصر الشريرة في الإنسان (الأطلال) وهو لا يتوب عن شره حتى تدممه الصواعق من كل جانب فتكون التوبة حركة اضطراب أو إنقاذ أكثر منها علامة على اعتدال النفس وصحة الضمير . وكذلك توصف الأماكن وصفاموضوعيا هادئا ، إلا أنها تبدو أحيانا كالأثداء عن الحاجة . والروايتان معا علامة على حدة الشعور ، إذ تيمانان عن الاعتدال ، وتعكسان اللبالة في رسم ملامح الشخصيات واختيار الحوادث وإيثار النهايات الفاجعة ، وذلك من آثار الموقف الرومانسي .

وفي المرحلة التي نمر بها الآن كتب تيمور ثلاث روايات : « نداء المجهول » سنة ١٩٣٩ و « سلوى في مهب الريح » سنة ١٩٤٤ و « كليوباترا في خان الخليل » سنة ١٩٤٦ ، وسنجد المفارقة حادة وصادقة بين نوعيات هذه التجارب ودلالاتها على التنازع الرومانسي الواقعي ، فروايته الأولى رومانسية ذات مدلول رمزي ، وروايته الثانية واقعية خالصة ، وروايته الثالثة رمزية ذات مدلول واقعي . ورواية « نداء المجهول » مزدوجة التعميد ، أو هي قصة داخل قصة ، تمثل الأولى في « مس إيفانس » التي طاحتها الحياة الأوربية القاسية ، وأعدت إليها قلبا طعينا فأسلتها إلى الوحدة والعزلة ، وجعلتها أسيرة الرتبة مستهدفة للتأثر بأية خارقة تثير كرامن نفسها الحزينة ، وتصل في تطوافها الذي يبحث عن السلوى إلى لبنان وتنزل في فندق ، لتشتبك خيوط قصتها بخيوط القصة الأخرى ، وتداخل في النهاية حتى يتم الامتزاج ، لا الالتحام ، ففي الفندق تسمع بقصة يوسف الصافي

الذى أحب صفاء وحالت طابع الصراع القليل - كالحديث بين رومي وجرانيت - دون قناتها بالزواج ، فاتفق الحبيبان على أن يقتل يوسف صاحبه لبعة مرسها ثم يقتل نفسه ، ولكن يوسف وقد قتل محبوه هجر من قتل نفسه ، وغلظه مشاعر الخوف أمام اللطافة العنيفة التى استهدف لها من أمهاته أهل محبوه ، وأصبح يمسك بالحياة لا يدري لماذا ، واحتمى بالقصر للسجور الخفى فى مخازنات جبل لبنان . وحين تسمع «مس إيفانس» بقصة يوسف تستثير أشواقها الظاهرة لتتقلب على عزبتها وركود حياتها وأشواقها الخفية ، فهي أيضا ضحية حب آخر على نحو لاندريه ، وتشارك فى المفارقة ، وتلتقى بيوسف ، وتسبح منه ، وحين يعبر عن موقفه القدرى الجبرى الانهزامى ويطعن رضاه بالمرلة ، واستسلامه للأمل ، وإيمانه بأنه مسير ، تقول له «مس إيفانس» بحاسة: أنت الرجل الوحيد الذى فهم سر هذا الوجود !! ويبلغ الانسجام قمة حين تنسحب خلسة ، وتعود إلى يوسف تشاركه مصيره وتسبح منه أفكارها . والرواية بذلك احتجاج على الحياة الاجتماعية ، وعلى الحضارة الأوربية ، ولكنه احتجاج هروبي يبحث عن النجاة فى الهروب لا لمواجهة أو محاولة التفسير . والتجربة التى أخذت أذنا لتتوصل إلى هذا المفزى قصة حب - أو قصتا حب - محروم وطمع ، عاش حيس القلوب الكسيرة ، يمزى بالأمل فى لقاء آخر بعيد عن دنيا الآلام . وللضنون والتجربة والإطار ، تتاج رومانسية متصوفة لا يشاركها غير التليل من الومضات الوهمية التى لا تتجاوز الإطار الخارجى ، كوصف هذا الفريق من نزلاء الفندق فى مسيرته الصحراوية الجبلية بين أمتعة حله وترجله ، وكذلك وصف للشاهد الطبيعية الجبلية .

ولكن .. لماذا آرتيبيور هذه التجربة واجهد عن واقع الحياة المصرية ،

الذي بدأ منه وأعلى من شأنه كثيراً؟ .. ومن الحق أن يقال إن التسلسل من «رجب أفندي» كبداية و«الأطلال» ثم «نداء الجيهول» لا يعكس شيئاً من المنطقية إذا جاز أن الكتاب ينضمون للنطق في أطوارهم الفنية ، وليس يعتنينا في شيء أن نردد ما يقوله في نشراته الدورية التي يصدرها للتعريف بنفسه بأنه بدأ محلياً يعني بتصور البيئة المصرية الصحيحة والنماذج المحلية من طبقات الشعب (ينص بالذكر منها طبقتي الفلاحين والعمال) ثم تدرج بعد ذلك إلى أفق أرحب ، تقدم النماذج الإنسانية وطرق الموضوعات العامة وتحلل الطبايع البشرية ، لا يعنينا هذا التحليل والتفصيل لأنه مردود ؛ لأنه قائم على اعتبار (المحلية) منافية للإنسانية ، وأنها لا تستطيع أن تمتد بالموضوعات العامة ، ولا تبينه على تحليل الطبايع البشرية ، وهذا غير صحيح ، فضلاً عن أنه استبدل بيئة لا يعرفها ببيئة يعرفها ، أو في الأقل يعرف عنها أكثر . ومع إيمان النظر في الروايات الثلاث سنجد لطابع «الشنود» هو للسيطر ، يبدأ محدوداً ، ثم يضاف ويملأ حتى يفر كل شيء . وهذا الجري وراء الإغراب والشنود متقدمة لحافة الحياة والاستسلام لأجواء الأساطير والشغف برموزها ، ولكن «تيمور» الذي بدأ من الواقع وظل في حراسة «موباسان» و«تشيكوف» لم يتفصل عن هذا الواقع تماماً ، وظل مرتبطاً به في بداياته ، مقاوماً شعر الأسطورة والرمز ، أو الإغراب والنفوس ، ويشتمل ذلك في إصرار نزلاء فندق «الأمان» على الكشف عن سر أسطورة الصافي ، لكنها ظلت على أمره في النهاية ، حين جعل الصافي بمنطقه الصوف للتشائم يسيطر على «مس إيفانس» ومحبها إليه . ويمكن أن نضيف إلى معرفتنا بالكاتب في هذه المرحلة أسفاره المتعددة ، وبقائه في الخارج فترات طويلة ، يذكر - في مقابلة تلفزيونية - أنه سافر وهو صبي في صبية والده إلى استامبول ، وإلى سورية

ولبنان وهما تحت الحكم العثماني . كما سافر إلى أوروبا (لم يحدد البلد) لأول مرة سنة ١٩٢٣ ، وبقى في سويسرا عاما ونصف عام ابتداء من سنة ١٩٢٧ ، وعاد إلى مصر قليلا ليعود من جديد إلى سويسرا سنة ١٩٢٩ ويبقى فيها عامين للاستشفاء والاطلاع . وبعد ذلك توالى سفراته إلى أوروبا وأمريكا ولبنان^(١) . وهذه السفرات المتعددة يمكن أن تلقى ضوءا على تطوره الفني ، وتعين على تفسير هذا التقلب بين الواقعي والرمزي . وتكشف تواريخ سفراته عن أن علاقته الأولى بلبنان كانت في أيام الصبا ، حيث الخيال النشط والهوى الجامح والتعلق بالفتيات والجري وراء كل ماهو غريب ، ولا نستبعد أن يكون في تلك الفترة قد سمع حكاية يوسف الصافي وأنها ظلت تلح عليه حين ملك أداة التعبير وإمكانياته ، ولهذا لم يستطع أن يقوم بالنقل الزماني أو المكاني ، فظلت تجرى حواشيها ولبنان تحت السيادة التركية ، لأن تجارب الصبا في انطباعاتها الشديدة على الشعور ، وترسبها في لاواعيته لاتعين على مثل هذا التفسير الذي يحيلها من تجربة أسطورية إلى رواية واقعية .

وقد كتب قصصه الأولى ذات الطابع الخيالي قبل زيارة أوروبا ، ولا يذكر هو أن زيارته الأولى والثانية كانت للقراءة أو كان للاطلاع نصيب فيها . ويطلب على الظن أنه كتب « رجب أفندي » بين الزيارتين الثانية والثالثة ، وكتب « الأطلال » بعد زيارته الطويلة التي قرأ فيها شيئا من الأدب الفرنسي ، وتعرف على الأدبين الإنجليزي والروسي ، فظهرت نزعة التحليلية عمتجة بميله القديم إلى تصوير النماذج الشاذة . واستطاعت « قدام الجمول » أن تستعطب عصارته وفطرته ومعارفه السامة وجهده الفني بمزجها الواقعي بالأسطوري والرمزي والرومانسي في آن

(١) أجرى للقائمة مصطفى تنظيم في يونيو سنة ١٩٦٧ وسجلها كتابا وتعلناها منه .

واحد ، فإذا كان قد عجز عن النقل الزماني والمكاني حيال ماسمع - والنقل أهم ما يميز التجربة الفنية - فإنه استطاع أن يغير في أبعاد الأسطورة بما منعها من دلالات إنسانية عامة ، وعلائق واقعية من خلال رحلة الاكتشاف ومأساة « مس إيفانس » الخاصة ، وهي واقع ورمز معا . ومن ثم فإننا نستطيع أن نقرر أن الخط الواقعي لم يتقطع مطلقا في أدب تيمور القصصي ، هو يبدو على صورة ومضات فيما هو رمزي أو رومانسي ، ولكنه ظل يتدفق بكل قوته في مجال آخر من مجالات الشكل الفني ، هو القصة القصيرة ، ومجموعاته القصصية في تلك المرحلة ذاتها تكشف إلى حد كبير أن القصة القصيرة ارتبطت عنده بالواقعية - إلا فيما ندر - وهو ما يتشظى وطبائع الأمور ، فالقصة القصيرة - كشكل فني - من مواليد الواقعية وتنتج فلسفتها الفنية والاجتماعية ، بل إن روايته الصغيرة Novelette « أبو على عامل أرست » التي صدرت في نفس العام مع « الأطلال » تكشف عن هذا الولاء للزوج للواقعية وللإغراب ، الذي بلغ مداه في « نداء الجاهل » فاختل التوازن وغلب الجوال الأسطوري .

ونحن نحرص كثيرا على التأكيد على أن القول بامتداد الخط الواقعي في أدب تيمور وقته القصصي ، وكشفنا عن انحناءاته ومتاهاته بين الرموز والعواطف الرومانسية ، لا يعني بالضرورة أن نفرض بدايته على كهولته وشيخوخته ، فهذا مع مجافاته لطبائع الأمور ليس المراد ، وسنرى أنه حين عاد إلى الواقعي في « سلوى في مهب الريح » عاد إليه بنظرة جديدة .

من الحق أن التي للشباب الماطقة الوطنية ، للتأثر بدعوات التجديد ، المنفل من الواقعيين ، قدر فعلى مسرح الفن الرفيع شخصيات الشيخ حجة ، وهم متولى ، ورجب أفندى ، وهم جميعا من البسطاء الذين لا يأبه لهم في مصر

— في زمنهم — غير الروائي للتعاطف الذي جمع إلى الحس الفني للوقت الاجتماعي التقدي أو التحرر ، ولكن مثالية الشباب لا تلوم إلا ريشا يقتضى الشباب غالباً ، فما لبث أن التفت إلى نفسه ، وتجاربه الخاصة ، فظهرت آنا على صورة كتب وصفية لرحلاته التي يقطع بها أيامه الهادئة ، وآنا في صورة كتب يحاول أن يمنحها طابع الذكريات وللطلعات والنقد ، ولكنها في صميمها تمرير عن علاقاته الاجتماعية المجاملة لكتاب في مستواه الاجتماعي . وفي سنة ١٩٤٤ بالقات صدرت له ثلاثة كتب أولها عن رحلاته : « أبو الهول يطير » وثانيها عن مجاملاته : « عطر ودخان » وثالثها رواية ، هي الوجه الفني لموقفه الجديد الذي تجاوز فيه زمانا مرحلة الشباب المثالية ووعى مكانه الاجتماعي الحقيقي ، وبدأ — بدرجة ما — يتفاعل معه ، وربما يقتنع به أيضا ؛ وهي رواية « سلوى في مهيب الريح » التي عرفنا .

على أن « سلوى في مهيب الريح » لا تتركز على تطوره الشخصي وتغير موقفه الاجتماعي فقط ، ولو قلنا بذلك لسقطنا في شرك التبسيط ، وشاركنا القائلين بعكس ذلك في خطئهم ، وقد أشرنا من قبل إلى اعتراضنا على القول بأن « الأطلال » في اجتماعها عن الواقع الشعبي تمثل بأس الطبقة المثقفة من الحياة السياسية المصرية بعد الأمل في الثورة . فمثل هذه التلميحات تفضل العوامل الشخصية التي لا يمكن تجاهلها . والمامل الشخصي ليس فرديا دائما ، فهو — كموقف — يستمد أصوله من حركة المجتمع أيضا ، ومن الدعوات التي تتجاوب في أقطاره ، بالإضافة إلى المكونات الذاتية للشخصية .

وفي أعقاب الحرب المالية الثانية ظهرت « كليوباترا في خان الخليلي » ، وواضح من عنوانها أنها أحييت شخصيات تاريخية لها شهرتها الخاصة ، مثل

كليوباترا ، ونيمورلنك ، وأنطونيو . وحركتها في يثثة ما بعد الحرب على أرض مصر ، في « مؤتمر المدينة الفاضلة لدعم السلام » وهو كما يقدمه المؤلف : مؤتمر أهل أمي لا صلة له بالحكومات ، فكرت بعض الهيئات الكبرى في العالم أن تقيمه استكمالاً لمؤتمر الصلح الدولي الرسمي المتهد . وقد أضيفت شخصيات أخرى معاصرة غير تاريخية هي التي أقام عليها المؤتمر في البداية ، ثم تطرق المؤتمر إلى موضوع الأرواح ، فإذا به يستعين بتلك الشخصيات التي تظهر في صورة النقاء ثم تمزج بالديناوتزاولها فتعود إليها طابعها القديمة . والكاتب يكشف بذلك عن موقف إنساني مقشأتم أملة قسوة الحرب وضراوتها وانها كها للقيم الإنسانية وتلاعها في دعايتها بالمبادئ والأخلاق . كما لم تسلم للتوترات التي أعقبتها من عدوانية الأقوياء على الضعفاء ، واستخفاف للتصمرن — كما كان يستخف الدين هزموا — بكل قيمة إنسانية .

وقد عقد المؤلف مؤتمره الخاص وجعله مزيجاً من الواقعي والتخييل ربما يأمن الواقع ، أو رغبة في إبراز الرمز والتركيز عليه ، وحين يلجأ المؤلف إلى جو أسطوري وتجربة متخيلة فإن ذهن القارئ يفصل عن الحياة النارجية ويصير للفرزى الرمزي هو للسيطر .

وهذه الشخصيات جميعاً يضمها إطار رمزي واحد ، ينتهي إلى أن الحياة الدنيا ليست بدار النقاء والبراءة والصفاء ، وأن من يلابسها ويزاولها لا بد أن يستدرج إلى مواضعها التي لا تخلو من شر وأثرة واستعلاء ، فإذا به مشبه لها مهما حاول أن ينأى بنفسه عنها ، إلا أن يبارحها ويمود إلى عالم الروح . ولا بد أن تستوقفنا عبارة عن الشخصيات ، في مقدمتها المؤلف : « فإذا هم كما كانوا من قبل ، ينزهون منازع الآدمية الخالصة » فهل أراد أنهم كما كانوا من قبل لأنهم ينزهون منازع

الإنسانية الخالدة ، في كون الإنسان وليد ظروفه الوراثية والبيئية ، فإذا ما عادت هذه الظروف عادت له صفاته كما كانت ، فهم أشرار الآن ، وتياهون معجبون الآن لأنهم كانوا أشرار تياهين من قبل ؟ أو أراد أن الشر والأثرة والاستعلاء وكل ما لا يستحب من الصفات هو الأساس والقطرة ، وأن الإنسان لا يتطهر من أدرانته إلا إذا فقد روابطه الأرضية كاملة ؟ إن الحكم في هذه الحالة الأخيرة شامل للجنس البشري ، للإنسان ، ولكنه في الحالة الأولى منصب على هذه الشخصيات المذكورة في الرواية فقط ، إذ تعود إلى طباعها الأولى لا غير ، ومعنى ذلك أن المؤلف لو كان قد اختار شخصيات على جانب من العظمة الأخلاقية أو المثل الإنسانية لظلت على حالها ولم تتغير . وأغلب الظن أنه سمي الظن بالإنسان ، لا بعصر من عصور البشرية ، أو بجميلة هو ، وإنما أراد أن يبين على أن الأرض هي الأرض ، ولو جاءها المتطهرون الذين جابوا تجربة الموت وصاروا أرواحا لنبتهم بمنطقها ، وأخضعتهم لضرورتها ، فيمورلنك يخلع صورته التقليدية ويبدو مثالا لتواضع والشفقة ، حتى يقول لبعض أعضاء المؤتمر (ص ١٧) : الألقاب كلها زيف وبهتان . . . سمي « بتمور الأعرج » وكفى . وبهم اهتماما كبيرا بكلب ضال عثر به قدمه في الطريق ، ولا يهدأ له بال حتى يطمئن إلى مصيره ويوكل به من يعنى بشئونه ، ولا يفتأ يسأل عنه بين حين وآخر ، ولكن مرأت السؤال عن الكلب تتباعد حتى تنقطع ، ويتردد طبيعته القاسية المتفطرسة فينتهى به الأمر إلى أن يضرب حاجب المؤتمر ضربا مبرحا بمصاه التوجه بحماة السلام ، وحين ينعمته للضروب بالطاغية ، يردد تيمورلنك الحجة الخالدة : « فلنكن طغاة في سبيل المحافظة على الصفاء والنظام وإقرار السلام^(١) » . وقد تدرجت

(١) كليوباترا في خان القخليل : ص ١٥٩ .

كليبواترا أيضا من الروحية الخالصة إلى مزاوله حياتها كأنثى لها طابعها التاريخي المعروف ، فقد بدأت بالنظر في المرأة ، ثم أخذت تلاحظ من بعيد وتتأمل عن نظرات الإعجاب وما ترال تثبث بأنها مثال الخلق القاضل ، ولكن مارتن الأمريكى أخضعها لما يريد ، حتى كانت تتحصر وهى تنادر الأرض على السحابة الوردية ، وإن اضطرت إلى إظهار التجلد والوقار فإن عينها كانتا نديين (ص ١٨٥) .

وقد ظل لهذا العمل صلة قوية بالواقع تتجاوز المغزى العام المتشائم ، والتألم على التنظير ، بما يحدث فى المؤتمرات الدولية ، وذلك يمثل الدرجة الأولى فى الشخصيات غير التاريخية ، وفى اللغات الدكية التى تأتى عبر المواقف والمشاهد المختلفة .

قد تدل هذه التجربة الفريدة للمؤلف فى المجال الروائى على بأسه من الواقع أو رغبته فى التركيز على المغزى العام — كما قدمنا — ولكنها أيضا قد تكون ناجمة عن عجزه عن مواجهة الواقع بالتحليل والتوجيه والاقتراح . لقد ارتفعت شعارات لا تنتهى أثناء الحرب وفى أعقابها ، تحتق وراءها غايات غير معلنة فى الشعار ، وقد انكشف الزيف على أشده حين انتهت الحرب ، واختلط الأمر على الناس ، وكانت مصر فى موقف صعب ، فلا هى مستقلة ولا هى مستعمرة ، ومجتمعا فتتاهب المال والآفات ، بعضها قديم موروث وبعضها من إضافات محن الحرب وأرزائها ، فهل كان باستطاعة تيمور أن يضع يده على ممكن البناء ؟ إن اتجاه التيار لم يكن قد تحدد بعد ، وقسمات الصورة لم تخلق على نحو يدفع إلى اتخاذ موقف نهائى ، ومن ثم فإن الفكاهة الساخرة الأسيفة تصير هى النعمة للتوائمه عند الكاتب ، وربما عند القارئ أيضا ، الذى أنهك

روحيا بفعل الحرب ، فأصبح يميل إلى الترويع والمروب من جدية اللوارجية ،
ويقنع بالتعليق الساخر والملاحظة البارة دون التحليل العميق .

وكأن هذه الرواية خطوة متراجعة في منهج الكاتب الواقعي التحليلي
فإنها خطوة متراجعة في التكنيك الفني ، إذ تساق على هيئة مذكرات يكتبها
موظف في وزارة الخارجية المصرية ، وقد أصابها ما يلحظ في المذكرات دائما ،
ولا نرى أن الرابطة الداخلية بين الحوادث مفقودة لا تجسها غير صفحات
المذكرات وشخصية كاتبها التي تشارك في الحوادث مشاركة غير جادة ، كلا ،
فالرواية تقوم على المؤتمر بين التضخيم والاستفاد والانهاء ، وعلى شخصياته
المشاركة ، وهي برغم اختلاف مشاربها قدمت لتناقش مشكلة محددة ، ولكن
أطراد الحوادث مفقود لوجود كاتب المذكرات نفسه الذي كان يكثر التنقل
ويختطف المواعف اختطافا ، حتى ظهرت بعض « اليوميات » في صفحة واحدة .
ومثل هذه الصورة غير المشبعة تذكر بالكتابة الصحفية الخفيفة . واجتمعت
النظرة السكينة إلى الأمور ، فتناصرت الرواية من جلال القضية مرتين ،
بأسلوبها الساخر ، وبمواقفها وصورها غير المشبعة .

ويتولى يحى حتى بنفسه الكشف عن دوره في إضافة تقاليد تكنيكية
جديدة للرواية العربية ، فيقول : « ربما كنت في قصة « البوسطجي » أول
من استخدم « الفلاش باك » ، أى البدء بالأحداث المتأخرة في القصة ^(١) . »
وهذا النهج واضح في : « دماء وطن » - أو البوسطجي - إذ تبدأ بشكوى
من عمدة كوم النحل ضد موظف البريد - عباس - وحين يلتقي به معاون
الإدارة الذى يعطف عليه إذ يشاركه القربة - نعرف الحكاية بغير ترتيب أيضا .

(١) جريدة الجمهورية في ١٥/١٠/١٩٦٤ .

وفى « قنديل أم هاشم » تبدأ القصة فى تسلسل زمنى طبيعى لتخترقة فى حركة واحدة هى ذهاب إسماعيل إلى أوربا وعودته، ثم يبدأ يقص ما كان . فالرواية الأولى أعلى تمقيداً وأبعد عن السرد من الثانية . وفضلا عن ذلك فإن عنصر التشويق والإثارة أكثر وضوحا فى الأولى أيضاً ، و« بلاغ » العدة فى الصفحة الأولى يذكرنا « بإشارة » عمدة آخر فى الصفحة الأولى من « يوميات نائب فى الأرياف » ، والهمة التى تضمنها البلاغ تثير التساؤل ، وقصة الحب الخفى بين حميلة و خليل ، فى ومضها وخفوتها تستأثر بالانتباه ، وبين هذا وذاك ينحدر عباس نفسه من التماسك إلى الانهيار ، وعلى الرغم من أنها قصة توافرت لها عناصر عديدة مشوقة ، فيها الخطيئة والثأر أو الانتقام ، وفيها الموظف المنصرف عن أمانة الوظيفة ، فإنها لم تتحول على يد المؤلف إلى قصة بوليسية ، أى أن شعور القارئ لم ينصرف إلى « النهاية » وكيف تكون ، ومتى يستقط الجاني فى يد المدالة . بل تفاعلت نفسه ديناميكيا مع المشكلة نفسها فشارك فيها بموقف أصيل ، ولم يرقى الجناة إلا ضحايا ، والسبب فى ذلك أننا لم ننش على سطح الحوادث ، فكلها مؤصلة ، أى مكشوفة الأصول ، ودوافعها قد تمقبا المؤلف فى نفوس الأفراد وعقائد الجماعة وطبيعة الأرض ، فلم البناء القنى ، ولم يعد الفعل ورد الفعل هو المحرك لحوادثها على الرغم من منحها الدرامى ، وظلت فى صميمها قصة تحليلية .

ولهذا الكاتب خصائصه المميزة فى استعمال اللغة ، إذ يؤثر التعبير الشعبى بنكهته العربية الميزة على التعبير القصصى المشترك الذى لا رائحة له لكثرة ما جاب من أقطار وعصور . يسأله صحفى عن أكثر ما كان يمن إليه فى مصر إبان إقامته فى أوربا موضحاً فى السلك السياسى فيقول : كنت أحن للأحيا

القديمية ، التي أسمع فيها كلمات مثل : « أجرتها » و « يادلمدى » ، أحن لهذه
 الجموع الفقيرة من الساكنين والغلبة الذين يعيشون برزق يوم^(١) وهذا
 الاقتباس له مغزاه ؛ فإنه لا يستعمل — غالباً — من العامة غير مفردات ، ونادراً
 ما يلجأ إلى جملة كاملة أو موقف . وفي هذه القصة أكثر « الفقير » على نظيره الذي
 يستعمل كثيراً ، ولكنه يتفوق أكثر في تمايزه المبتكرة التي تصل إلى روح
 التعبير الشعبي دون أن تختل عن أناقتها اللغوية بفير مبالغة . يتحدث عن
 « المعاون » وكيف صار مرهقاً « بعد نهار قضاءه على ظهر الحمار » وذهب المعاون
 إلى عباس ، وحديثه بمودة ، ولكن الآخر رد بجفاء من وراء نافذة مكتبه ،
 وكان المعاون يمسك بقضبان النافذة ، واستمرت الخشونة « ثم لاف الحديث
 واختلطت أعمدة الحديد بالابتسامات والضحكات » ، كما أنه — حرصاً على
 الهدنة — يميل إلى الإيجاز ، ومن ذلك تجنبه الربط بين الجمل بالطريقة التقليدية
 مثل : بيد أن ومع أن وأشبههما « مما يحمل القارىء مقادير محتاجة إلى من يمسك
 بيده خشية السقوط ، حيث يريد أن تكون الصلة بينه وبين قارئه صلة ذهنية
 ككتاب القرب^(٢) » .

ولعل هذا الميل إلى التركيز والتكثيف هو الذي مال به إلى القصة القصيرة ،
 ولا تبلغ أطول رواياته مائة وعشرين صفحة من القطع المتوسط .

ولنا بعد ذلك ملاحظتان : تتعلق الأولى بموقف الكاتب كرواية أو مقدم
 لقصة ، فن العليبي وهو ليس شخصية لها دورها أن يجتنب ولا يشعر تأنسه ،
 وهذا ما لم يلاحظه بدقة ؛ إذ كان يتدخل أحياناً ويعلق على تصرف شخصية ما

(١) الجمهورية ١٥/١٠/١٩٦٤ .

(٢) القصة كتورة نهت قولاً : قم أدبية ص ٣٥٨

بصورة تجعل منه وصياً عليها ، ومن ثم يحمله الحق في تريمها واتهامها بالعجز أو
التقصير ، مثل ذلك التقديم الذي عرف فيه بمباس وكيف التصقت مشاعره
بالتقاهرة ، وتلفت جذوره حين غادرها إلى الصعيد إذ « عمت عيناه عن ثروة
الصعيد في سمائه وحقله ، وسمرت على أكرام الحطب » !! والتصير عن موقف
عباس بـ « عمت عيناه » لا يدل على حالة عباس النفسية أو السلوكية بمقدار
ما يدل على حكم المؤلف عليه وعلى مسلكه ، وكان يمكن أن يحصل لإحدى
الشخصيات التي لم تكن على وئام مع عباس هي التي قول ذلك .

أما الملاحظة الثانية والأخيرة فترجع إلى موت أم أحمد ، تلك النصايب التي
كانت تعرف سر جميلة وحدها . لقد أماتها المؤلف لفرض مرسوم هو إغلاق
كافة السبل الممكنة لإقحام جميلة من ورطتها ، وتبرئة ضمير « البوسطجي » الذي
تورط بفتح الرسائل ، ولو أنها اضطرت إلى سفر ما لكأنت أقرب إلى منطق
الحياة ، أما الموت فهو في متناول كل من يمسك بالقلم ، يحسم به ما عجز التطور
البنائي عن حسمه من جوانب شاردة ، في سبيل التركيز الأخير على موقف موحد ،
وليس ذلك هو المهم بقدر أهمية خضوع الأمور لمنطق الحياة في ظروفها ،
لا للقدر في ضراباته العفوية .

وفي « قنديل أم هاشم » تتخلف « الحادثة » ضفد القصة عنصر التوقع ،
ولا يبقى لها إلا هذه المفاجأة اليعتمة متمثلة في تحطيم القنديل ، ولكن الكاتب
يستعمل أسلوباً أرقى في الأداء هو الأكثر مناسبة وتوافقاً مع موضوعه ، فإذا
كان إسماعيل يحتار أزمة روحية فإن « الرمز » يكون ملائماً للتمثيل عن تلك
الأزمة ؛ لأن « الرمز » يثيره للشعور ، وانطوائه على معان غير محددة يمكن
أن يتعمل أبعاد مثل تلك الأزمة التي يصعب تحديد بملها على القطع . وإذا

كان إسماعيل رمزاً لأزمة جيل الرواد الذين بهرتهم أوروبا وعقدوا العزم على تجديد مصر ، ولكنهم اصطدموا بإمكانيات البيئة الفقيرة ، وكانت طامة النبوة ترمزاً لمصر التقليدية التي تخط بين الإيمان والخرافة ، وكانت ماري رمزاً لأوروبا بأخلاقياتها الحرة ، وماديتها وعقلايتها وفرديتها ، إذا كانت الشخصيات يمكن أن تفسر على هذا النحو ، فلا تجمد حركتها وتميزاتها عند المعطاء المباشر والمعنى الخفى ؛ فإن ذلك مما يبنى هذه القصة ويكسبها عمقاً أبعد مدى من هذا الحيز المحدود الذى يضطرب فيه إسماعيل ومن شاركه طرقاتاً من حياته .

وقد قام « القنديل » بدور المرأة الكاشفة عن أعماق إسماعيل « فلان » كان إسماعيل راضياً مطمئناً بالقنديل وسنان كالعين المطمئنة إشعاعه كإشعاع وجهه وسيم لأم ترضع طفلها فينام فى أحضانها . بل إن سلسلة هذا القنديل لا وجود لها فى الواقع ، إنها وهم وتله ، أما نوره فليس كالنور الذى فأله « كل نور يفيد اصطداماً بين ظلام يحتم وضوء يدافع ، إلا هذا القنديل فأله بضوء يصرع » ، أى أن القنديل فى هذه اللحظة المطمئنة التى يعيشها إسماعيل يصبح رمزاً للإيمان ، فيكون من الواجب إبراز أهميته الروحية بينما يتراجع وجوده الواقعى إلى الوراء ، لهذا يجرد الكاتب من كل ما يربطه بالواقع كالسلسلة والخصائص الطبيعية للضوء ، وينكر عليه حتى وجوده فى المكان والزمان . . . فإذا كان الموقف موقف تمرد وإنكار . . . تراجعت القيمة الرمزية للقنديل ، فاختفت خصائصه وطفا القنديل نفسه على السطح ، وأصبحت الصورة التى تلقاها العين لدى النظر الخارجى صورة قنديل واقعى قد علق الثراب بزجاجه ، واسودت سلسلته

من هبابه، تنفوخ مندرأمة احتراق خافقة، أكثر ما ينبعث منه دخان لا يصيم
ضوءه^(١). وهكذا اتست نظرتي إلى شعبه، وإلى أوروبا في حالات السخط والرضاء.
ورعاية المضمون الرمزي يتنزل الكاتب الوقائع المادية ويمتحن إلى التعبير
الشعري^(٢). ومع ذلك ففي القصة نزعة عقلية واضحة، وبخاصة حين يراجع إسماعيل
موقفه من أوروبا، وينتهي إلى أن القبول الكلي كالرفض الكلي أمر غير
مرغوب فيه، وهو غير على أيضاً، وأن عمده الرافض قد خلا من التعاطف
والفهم والحب، خلا من الإنصاف.

وفي مقال طويل يهاجم الدكتور رشاد رشدي هذه القصة، إلى درجة إنكار
تصنيفها كقصة، إذ هي عنده مجرد تعبير مباشر تقل فيه الكاتب مادته الخارجية
كما هي في الحياة، دون أن يتدخل ليخلق من هذه المادة عملاً فنياً متكاملًا متماسكاً؛
« فها علاقة حبه لنعيمه الساقطة التي تابت بارتداده إلى النيبات، وما علاقة
ارتداده إلى النيبات بتجلبع علاجه لعمى فاطمة، وما علاقة كل هذا بكونه زير
نساء، وبإصابته بالربو في آخر أيامه، وبترهل جسمه، وبكونه كثير الضحك
يميل إلى المزاح؟ إن هذه التفاصيل وغيرها مما تزخر به القصة يرتبط بعضها ببعض
ارتباطاً آلياً بحتاً، أي أنها لا تكون في مجموعها «كلا» متماسكا... فنحن
نستطيع أن نستطع الكثير من هذه التفاصيل دون الإضرار بالقصة، فنلا
نستطيع أن نستطع نية وكذلك الربو الذي أصابه وكذلك حبه للنساء، بل

(١) دراسات في الرواية المصرية ص ١٧٧، ١٧٨.

(٢) السابق: ص ١٨٠.

نستطيع أن نسقط أيضاً رحلته إلى أوروبا ، فسا كان في حاجة إلى السفر لأوروبا لكي يؤمن بالعلم والطب... فهى لا معنى لها ... أو ... لها معنى جزئى ، ولكنه معنى لا ينبع من الصورة نفسها ، بل يقتضيه المؤلف عليها عندما يقرر نجاة— وبدون سبب وخروجاً على منطق أحداث القصة نفسها— أن العشاة التى كانت على عيني إسماعيل قد زالت لأنه لا علم بلا إيمان ... والحقيقة أن قصة قنديل أم هاشم — كعمل فنى — لا وجود لها بالفعل ؛ لأن المعنى الجزئى من صفات الأعمال غير الفنية ، ولأنه ما من عمل فنى يمكن أن يوجد دون أن يكون له معنى كلى ينبقى من داخله ويمكن فيه من بدايته إلى نهايته^(١) . وينتهى إلى أن الكاتب لم يستطع أن يخلق شخصية حية نستطيع أن نفهم فى حدودها تصرفات صاحبها ، ولذلك ننجز عن تفسير تصرفات إسماعيل ، وقضية العلم والإيمان مع سموها لا يكفي أن يقولها المؤلف بل يجب أن تقولها القصة نفسها ، والطريق إلى ذلك هو طريق الشخصيات بمقوماتها الفردية المحددة للعالم التى تجعل كل ما يفعله صاحبها مفهوماً بل ومحتوماً أيضاً . وينكر الناقد على إسماعيل أن يفكر عند قدومه فى مواجهة الإسكندرية قائلاً : « أنت لأمصر راحة ممدودة إلى البحر... » إلخ ؛ إذ لا يمكن أن يفكر بمثل هذه الطريقة الإجمالية التى تخرج بالحدث من نطاق القصة إلى نطاق الحياة ، وهذا الوصف يمكن أن قرأه فى كتاب من كتب الجغرافيا أو كتب الرحلات ، وكذلك يجب الاستغناء عنه لأنه يعطل الحدث بدلاً من أن يساعده ... إلخ .

ومن الطريف أن حقى سئل عن رأيه فى هذه الاعتراضات الحادة على تكنيك الرواية ، فاستمد من طيبة الهادى المتعاطف إجابة مسألة فقال : أنا أدرى

(١) مقالات فى النقد الأدبى : انظر الصفحات : ١٠٣ ، ١٠٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

التمس بميوب هذه القصة ، وأهمها خلوها من الحوادث ، وربما كان رشاد رشدى على حق حين نفى عنها صفة القصة ، ولكنها تمثل مع ذلك فهي انخاس للقصة ، فأنا ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث ، وأحب أن أصل بسرعة إلى اللغزى والدلالة ، وقد شعرت أن لتعديل أم هاشم تأثيراً كبيراً على مختلف المستويات الثقافية ، وكل ما يهمنى فيها أن أصور الصدام بين الشرق والغرب ، بين السادة والروح ، بين الثورة على خمول الشعب والرغبة للتأججة في تحريكه^(١) . ونحن بدورنا سنضع دفاعاً للزلف تحت بند الاعتذار للمهذب لا الدفاع للقمع ، ولا بد أن نناقش هذه الآراء تفصيلاً ، ونضع في اعتبارنا منذ البدء جانبين على غاية من الأهمية هما : وجود راوية يقوم بتقديم القصص دون أن يشارك فيها ، هو مجرد ناقل لا سمع عن جده الشيخ رجب وعه الدكتور إسماعيل ، ثم احتساب القصة في زمره قصة الشخصية ، فظنيان وجود إسماعيل على كل جوانبها أمر لا يجوز إغفاله ، ووجود الراوية — وقد كان الكاتب بنه إلى موقعه كثيراً وفي كافة مراحل تطور القصة — يفسر لنا لماذا ترتبط جزئيات القصة ارتباطاً عضوياً حتمياً . الراوية مندفع لنقل تجربته ، وهو يختار مما يتوارد على خاطره ما يحى الفترة ويقوى الإحساس بالمشكلة ، إلا أنه — لعلاقته الشخصية بإسماعيل — يتحدث عنه أحياناً حديث العارف ، ويضيف ما يدل على معرفته به دون أن يكون لذلك علاقة حتمية بالمشكلة الرئيسية أو شخصية إسماعيل في ذاتها ، إن وجود الراوية يفسر مثل تلك الأمور التي نلحظ إليها على أنها زائدة عن الحاجة ، مثل وصف إسماعيل بالسمنة وإصابته بالربو ... الخ . كما يمكن أن نفهم — على ما يرى الدكتور الرابعى — في حدود دلالتها . على أن إسماعيل كان يتمتع في أواخر

(١) جريدة الجمهورية في ١٥/١٠/١٩٦٤ .

أيامه بحالة قبول ورضى روحانيين انعكسا على ظاهره ، فحصلاه بحياة كل هذا الحب ، وىرضى عن نفسه الرضى الذى يستطيع معه أن يهمل مظهره بين الناس واقطع ذلك من حسن رأيهم فيه^(١) . وحين يطلب الدكتور رشدى بحذف أفكار وتأملات إسماعيل عندما أقبل على الإسكندرية أو بالتخلص من إجمالها ، ويرى أنه من الممكن أن نقرأ مثلها فى كتاب جغرافيا ، فإنه يصل إلى درجة السخرية المستهينة إذ يرى إمكان وصف مصر فى كتاب للجغرافيا بأنها راحة ممدودة إلى البحر ، وبأنها دار كل ما فيها يروحى بالأمان !! وبحذف الحذف لأن هذه الأفكار تعطل « الحدث » بدلا من أن تساعد ، وسيدهب الأساس الذى ينهض عليها الاعتراض حين نعرف أن « القنديل » قصة شخصية ، شخصية فى موقف أو مواقف ثمانى أزمة ، وكل ملهو كاشف لجانب من جوانب الأزمة هو الجدير بالتسجيل ، وليس من حقنا أن نتنظر حدثا لأن « الحدث » و « الشخصية » إن لم يكونا على طرفي قيعض فإنه ليس من الختم أن يتلازما .

و حين نكون « الشخصية » هى الهدف فإن الجزئيات تتعيز لتكون فى خدمتها ، وحين تكون « أزمة الشخصية » هى السبب فى وجود هذه الشخصية بعينها فليس من اللح فى الأساس أن يستغرق الكاتب فى إحاطتها بأسباب الحياة اللادية اليومية ، إن الضوء ملط على « الأزمة » ، وفى هذا يتحقق جانب من جوانب الواقع بصرف النظر عن مدى صدق مثل هذا الموقف فى الحياة . وإذا ضمنا صفات إسماعيل قبل الذهاب إلى أوروبا ، فى مقابل صفاته بعد العودة ، ثم صفاته حين تخلف من تمرده ، وانتقل إلى المسالة ، سنجد التعبير المقبول لأكثر ما أسبغ عليه من صفات هذه المرحلة الأخيرة ؛ كان ريفيا أكرش ، يمد لذته فى زحام النساء

(١) دراسات فى الرواية المصرية : ص ١٨٤ .

حول القسام ، وعاد سميرى القوام مرفوع الرأس ، ومع الزمن عاد الكرش وترهل وحات راحة علاقته النسائية بين معارفه ؛ عود على بدء إذا أحببنا ، أو انتصار طبائع الإقليم على التأثير الوافد إذا شئنا ، وهذا ذلك يؤكد أن إسماعيل آمن بمصر . وينظر الناقد إلى شخصية « نعمة » على أنها زائدة عن الحاجة ، وأنه لا رابطة بين رؤيتها وهي تقدم الشموع علامة على توبتها ، ورجوع إسماعيل عن مبالغاته ومحبته للبيئة . وهذا الرفض للشخصية وعلاقتها راجع إلى إغفال « الرمز » في القصة . ويمكن أن نقول : إن « نعمة » هي الصورة المجسدة لأعماق إسماعيل ، سميتها إلى التوبة وعجزها عنها ، ثم بلغها بتحقيقها حالة الرضا وفرحها بذلك وإيقاد الشموع علامة على أعماق إسماعيل . كان إسماعيل في أعماقه غير راض عن حياة الخرافة التي تأخذ عليه أقطار وجوده ، ولكنه لم يكن يبعد منها مفراً ، هي قدره الذي يتبله كارهها ، وكانت رحلته سبباً في فتح التوافد على عقله ، ولكنه احتل إلى الطرف المقابل فظل يحتمل حياته كارهها ، وكانت توبة « نعمة » إيذاناً « بتوبة » أخرى صارت قريبة . ثم يبقى الاعتراض على أثر القصة ، وهل هو كلى أو جزئى ؟ ورى أنه يجب التفريق بين الشعر والمسرح والقصة القصيرة ، والرواية في هذا الجانب ، ونرى أيضاً أن الثلاثة الأول يجب أن يتحقق لها هذا الأثر للوحدة أو الكلى استجابة لطبيعة بنائها ، وتختلف الرواية عن ذلك من حيث تملك إمكانيات تسييرية وأشكالاً أكثر حرية . فإذا أضفنا إلى ذلك أننا يلزأ قصة شخصية فإن الحديث عن الأثر الكلى يصبح غير حاسم في تخفيها عن القصة ، على شرط أن تتقبلها في حدود الشكل الروائى ولا تعتبرها قصة قصيرة ، وقد سبق مناقشة هذه النقطة ، كما سبق مناقشة الادعاء القائل بأن إسماعيل ولأسباب غير واضحة ، ارتد من الملم إلى الخرافة مرة أخرى . والذي قهره مع هذا الناقد بحق : إننا لم نستطع أن نتمثل شخصية إسماعيل تمثلاً كافياً

لضيق المجال الذى تحرك فيه ، وانحصاره فى حدود المشكلة . والذى فرجوه فى غاية هذه اللقطة ألا يكون هذا للتأخذ أيضاً قائماً على إغفال التفسير الرمزي وإصرارنا على ربط هذه القصة بالواقع والحياة السائدة .

وفى نهاية اللطاف ، وقد تعرفنا على آثار هذا الفريق وأهم ما أثار من قضايا ، يحسن أن نعرف شيئاً عن منابه وعلاقاته ، مسترشدين بحديث الأديب عن نفسه أولاً ، وبما اكتشف لأدبه من خصائص ثانياً ، مثل ما عرفناه من حديث تيمور عن موباسان وتشيكوف ، ويضيف بعضهم تورجنيف أيضاً إليهما^(١) . وكذلك يقال عن يحيى حتى بأنه تأثر بالكتاب الإنجليز وبخاصة ستراشى وفرجينيا وولف ، وأيضاً توماس مان وأنتول فرانس ، والجاحظ والجبرتي ، على أنه يكن إعجاباً خاصاً للمصور الفرنسى التيميرى « ديجا » ، وقد حاول أن يسترشد بطريقته الفنية فى التعبير بالكتابة عن اقصااته الداخلية ، وطريقة هذا الفنان الفرنسى أنه يستخدم سلسلة من الصور للتتالية يوسم بها نفس المراتب ، ولكن فى كل صورة نرى الافعال الداخلى متغيراً بعض الشيء ، وتكون الصور جميعها فى النهاية كالعرض الشامل لكل التغيرات . استخدم يحيى حتى هذه الوسيلة فى قصة قنديل أم هاشم ، فصور لنا ثلاث صور لميدان السيدة زينب ، وكل صورة تختلف عن الأخرى ؛ لأن الوصف ينبثق فى كل مرة من مشاعر داخلية مختلفة^(٢) .

وتستأثر شخصية خالد - فى « ملهم الأكبر » - باهتمام الدكتور الراعى ، فيربط بينه وبين شخصيات أدباء الواقعية ، والواقعية المترجمة بالرمز : يرئادشو ،

(١) الدكتور محمود شوكت : الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث ص ١٨١ .

(٢) ميمر وهى : مجلة الكاتب ، فبراير ١٩٦٥ -

وابسن ، والنسبة للأول يذكر الدكتور تريفسن في « بيوت الأراميل »
و« للماجور برابرا » في للسرحية التي تحمل هذا الاسم ، فكلالهما انتهى إلى
مثل ما انتهى إليه خالد ، وهو السجور عن التغيير الاجتماعي أمام أول صدمة ،
وفقدان الثقة في هذا المجتمع حتى ليلدو غير أهل للتغيير ، وأن أوان إقحاذ
الناس لم يحن بعد . وشخصيات « شو » تنطوى على انتهازية دفينه ، وإحساس
بالتفوق على الناس مع إغراقهم في المثالية ، ومن ثم يكون عجزها وهربها بعد
أول محاولة . وقدمضى خالد في نفس الطريق ، ولنفس الأسباب ، فإيكاد يصدم
في موقف المتهى بطريفة « دونكيشوتية » حتى تراجع تماما ، وانضم إلى معسكر
والده ، وراح يعلن عدم أهلية الناس لقبول التغيير ، وهو في ذلك أيضا يشبه
« ستوكان » بطل « عدو الشعب » الذي انقلب على أصحابه حين عجز من
الغلب على أعدائه ، وراح يندد بقدرة الناس على إقحاذ أنفسهم^(١) . وبذلك
لن تؤخذ عبارة مؤلف الرواية التي تربط بين « خالد » و « همت » مأخذ
الدقة ؛ لأن « همت » ظل على تردده أبدا لم يخرج منه إلا نحت ظروف ضاغطة .
أما خالد فأفته هي عدم الوضوح الفكري ، وهذا يحملنا على عدم الاعتراف به
كداعية إلى قضية ، لأنه — على الرغم من تمرد — ظل في موقف البحث
والتجريب ؛ وقد عولج « سليم » وكأنه وجه لخالد على مستوى التفكير ، أو
التقيض ، أو كليهما ، وهو ضميره الخفي . ولكنه — على الرغم من ذلك —
يتمتع بوجود حقيقي ويمتحننا دلالاته النفسية والاجتماعية التي أشرنا إليها .

أما عادل كامل فقد تخرج في كلية الحقوق سنة ١٩٣٦ ، وقرأ بالإنجليزية
« سانت ييف » و « ريتشاردز » و « أبروكرومبي » و « شو » ، وقد رشحه

(١) دراسات في الرواية المصرية : ص ٢٢٤ — ٢٢٩ .

للإقبال عليهم تلك العقلية الجدلية التي اكتسبها من دراسته للتحقيق وكذا الإهتمام بالمجتمع عند بعضهم ، وقد تركت هذه العقلية الجدلية آثاراً واضحة في « ملهم الأكبر » لا تحف عند مجرد الشكل المتمثل في اهتمامه بالقضايا ، ووصفه للسبب لنف الدفء والمراسة ، وإنما يصطاد إلى جوهر المضمون ، وهو مشروعية التمرد ، وحدوده الممكنة . ومن سوء الحظ أننا لم نوفق إلى الاطلاع على مسرحيته الأوليين ، ولعل « وبك عنتر » — وهي الثالثة ولا بد أن تكون التجربة فيها أوضح — تمنحنا التعليل الذي يمكن قبوله لعدم ظهور هذه المسرحيات أمام الجمهور ، إنه في هذه « الجدلية » الغالبة ، التي يصطدم فيها فكر بفكر ، وتصور — ذو طابع نظري غالباً — بتصور ، أكثر مما يتعارض موقف مع موقف ، فيه حرارة الحياة وقدرتها على الإقناع .

وقد تقدم للفوز بجوائز الجمع الفئوي سنة ١٩٤٢ ثمان عشرة رواية ، منها ثمان تتخذ التاريخ مصدراً أساسياً لموضوعها ، وأغلبها عن التاريخ الفرعوني ونتيجة للمساواة تعكس هذه النسب ؛ إذ فازت « ملك من شعاع » بالجائزة الأولى وثالث « وإسلاماه » الجائزة الثانية ، وحصلت « كفاح طيبة » على الجائزة الثالثة ، فالرواية التاريخية تنصدر ، والتاريخية الفرعونية هي الغالبة ، ولعل في وضع الرواية الأولى إزاء الثانية ما يشعر بالمتناقض الذي كان سائداً في تلك الفترة ويعمل عاقل كامل هذا الموقف من الفرعونية بعد آخر حين يقول : « كانت نظرتي للتاريخ في هذا الوقت تنبؤ من إحساس بعدم وجود تراث يرد التاريخ للحياة ، وكنت أعتقد أن الرواية — وهي شكل فني مستورد بالنسبة لنا — لكي تحقق لها الأصالة ، لا بد وأن يتكون لها تراث حقيقي وخصب ، وكان لا بد أن تبدأ أي محاولة لبث هذا التراث من العصر الفرعوني ؛ لأن العصر العربي لم تكن

له الشخصية المتميزة آنذاك ، وكانت الدعوة للقومية المصرية تلقي ظلها علينا وتؤثر على خطواتنا ، وتلح مطالبة بإحياء هذا التراث المصرى المؤتلف ، وكنت أريد أن أكتب رواية من كل عصر^(١) ، فصرر المستقلة صورة وإطار ، ولكن مصر العربية جزء من الصورة ، وهذا هو الوجه المقبول لزعمه أن العصر العربى فى مصر لم تكن له الشخصية المتميزة ، ومصر المتميزة ماثلة فى « وىك عنتر » بشخصياتها ؛ تتعامل الأعراق الأجنبية على المصريين ، على حين يتهرب المصرى من ذكر أصله . لكن حين هجر المسرحية إلى الرواية — وهذا المهجر لم يكن مفاجئاً فى « وىك عنتر » عناصر روائية واضحة — فكر فى البدء من جديد ، وعاد بتلمس مواطن التميز المصرى ، فشر بها فى ثورة إخناتون الروحية ، وهى أسمى أننى بلفة الفكر المصرى القديم يمكن أن يأخذ مكانه إلى جانب الرموز الأسطورية ، ولم ينفذ الكاتب إرادته فى وضع تاريخ روائى « يرد التاريخ للحياة » — وهى عبارة تختلف فى مدلولها الفكرى والاجتماعى عن : « يرد الحياة للتاريخ » — فما لبث أن قفز فى خطوة واحدة فوق ثلاثة آلاف سنة ، ليلقى بمصر المعاصرة ، مصر أربعينيات هذا القرن ، مصر « وىك عنتر » فى شكل روائى ، فكانت هذه الرواية « ملهم الأكبر » .

وقد صدر عادل كامل روايته بمقدمة طويلة — فى حجم الرواية تقريباً — تحت عنوان « مقدمة فى تأديب ملهم فى فنون اللغة والأدب » ، وهو يتخذ من رفض المجمع اللغوى منح هذه الرواية جائزة ، يتخذ فرصة لتسجيل آرائه فى اللغة والأدب ، وهى آراء برغم حديثها ليست رد فعل لوقف المجمع ، فسوابق كتاباته تدل على اتجاهاه ، وهو يسخر من المجمع اللغوى الذى حرمة الجائزة لأنه

(١) من حديث أجراه معه صبرى حافظ : المجلة ، يناير ١٩٦٦ .

صور الواقع ، وأدان عصره ، وكشف مثالبه ، على حين منح « ملك من شعاع » جائزته لما فيه من « سحر التاريخ » ، وكذلك حرمت رواية « السراب » لتجيب معفوظ ؛ لأنها تصف مآلوف الحياة !! ويعمل الكاتب على من يزعم أن الأفكار ملقاة إلى جانب الطريق يلتقطها من يشاء حين يشاء ، وأن الفضل لمن صاغ الفكرة في عبارة جزلة ، ويسمى ذلك سفسطة تكب بها الأدب العربي .

ويحاول الكاتب أن يضع أساساً لأحلوب جديدهم على اعتبار اللفظ رمزاً على فكرة ومعنى ، وليس هدفاً في ذاته ، ومن ثم فإنه يهون من شأن الأدب العربي القديم ، ومن قبل هون من شخصية مصر في إطارها العربي ، أو كجزء من امبراطورية إسلامية ، ويحض على رفض هذا الأدب والاتجاه إلى التربيع الحرس على اللسان العربي : « إن واجب كتابنا الأول أن يمرروا القول من إसार الأدب العربي ، وليكن نداءهم : احذروا العقلية القبطية المتفشية في الأدب العربي ، عليكم أن تديروا في أفواهكم لساناً عربياً مفهوماً ، ولكن ليتجه بصركم نحو الغرب ، فهناك العلم في رأسه النار » . وقد وضعت دعوته هذه في « ملهم الأكبر » كما رأينا . ثم يتطرق إلى قضية فنية ذات خطر ، ومن صميم قضايا الواقعية ، وهي موقف الكاتب من الواقع ، وهل هو مسجل لما يحدث كما يحدث ؟ أو هو رائد من حقه أن يبشر بالمستقبل ، وأن يتود — بطريق التعبير الذي — عقول قرائه ، بتقد الأنظمة الضارة واستنباط الأفكار النافعة من خلال إعادة النظر فيما تواضع عليه المجتمع ؟

ويتنهي إلى الأخذ بالرأى الأخير . « فإن التسليم بالأوضاع القائمة في مجتمع مامنه أن هذا المجتمع بلغ ذروة الكمال في أخلاقه ونظمه » إلا أن هذا الموقف من دور الكاتب في مجتمعه يضطرب في رؤيته حين يقول : إن الأدب تعبير

عن الطبعية البشرية ، فيما تتخذ من صور متباينة ، وهو فن رفيع حر من كل قيد سوى غايته اللذيذة السارة كالفنون الأخرى ، فيجب أن تجرى عليه قوانينها . ويرى أننا لا نستطيع القول بأن للموسيقى غاية أخلاقية ، وغير ذلك الرسم والنحت فإنها يهدفان إلى إثارة الابتهاج باللون أو الشكل . ومن الواضح أن هذه المقارنة بين دور الرواية ودور الموسيقى والرسم والنحت تظلم الرواية كمن يتخذ اللغة والفكر وسيلة إلى غاية تختلف كثيراً عما تهدف إليه هذه الفنون الأخرى ، ولكن من الحق أن يقال : إن روايته بقدرتها على الجدل وما تثير من رغبة في التعدي وقلق في الفكر تحقق لقارئها الكثير من اللذة ومن الابتهاج أيضاً ، وقد أسهم شكلها الفني المبهوك بذكاء في بث هذا الشعور ، إذ تبدأ بنقاش حاد مركز يجرى بأسلوب واحد تقريباً في مكانين متباعدين لا نظن إمكان تلاقحها ، ولكن الخططين المتوازيين بلقيتان ، وهنا يحدث الصدام المروع بين عالم القمة وعالم السفح في مجتمع الطبقات . وينحاز في القمة المتمرد لفتى السفح الآتي ، الذي يمت خطاه جاهداً نحو القمة من سبيل آخر . وهكذا نظل نرقب الرفيقين ، نحس الأضلاس خوفاً عليهما ، ولكن « خالده » و « سليم » لا يعبآن بنا ، ويظلمان على وفائهما لطبائعهما الخاصة ، ومكروفات عصرهما ومجتمعهما ، فهزيمتهما نصر فني كبير في تأكيد المعنى الكلي للعمل الفني ، وفي الخروج بالشكل الروائي عن تكوينه التقليدي الذي يحاول أن يبلغ في النهاية وضماً حاسماً لا يختلف في تفسيره ، ويمكن اعتباره غاية ترضى تطفل القارئ على الحياة الخاطئة للشخصيات .

الفصل الثالث

نجيب محفوظ والواقعية

ليس الهدف من هذه المصفحات المحدودة أن تكون كشفا وتنبها مستقصيا للعلامح والناصر الواقعية في رواية نجيب محفوظ ، منذ بدأ يزاول هذا الفن ، متخذاً من التاريخ ميداناً يحل فيه أفكاره التقدمية ومشاعره القومية ، ثم متحرراً من الإطار التاريخي وملتجأ في الوقت نفسه مع قضايا عصره ومجتمعه ، محققاً بذلك أعلى ما قدره للاتجاه الواقعي أن يبلغه في روايتنا العربية على مستوى الفكرة والشخصية والتكنيك ، ثم متجاوزاً للواقعية وملتزماً بالواقع المرحل أو الإنساني للماصر ، مازجاً في أسلوبه بين التصور الواقعي والإيماء الرمزي . إننا لا نسير وراء هذه الناية لسببين لا يغفلان من قبول ، أولهما : أن هذا الكاتب ما يزال يوالى نتاجه ، مجرباً في الأسلوب والتكنيك ، بل يوشك أن يما كس فكراً — في آثاره الأخيرة — ما بشر به في البداية ، ومن ثم فإن تقبيل خط ما فيها كتب حتى الآن ، سيكون — مع تراكب رواياته — في حدود المحاولة القاصرة والاستنتاج غير الدقيق . وثانيهما : أن هذه الدراسة من الخير لها أن تتوقف عند عام الثورة المصرية التي غيرت وجه المجتمع المصري ، وأثرت جذرياً في مختلف نشاطات الحياة وأتمجهاها . ولعله ليس من قبيل المصادفة أن تنتهى المرحلة الواقعية في رواية نجيب محفوظ مع الثورة سنة ١٩٥٢ ، وهي تتمثل في ثمانى روايات صدرت بين عامى ١٩٤٥ — ١٩٥٧ ، ولكنه

يذكر^(١) أنه ألف هذه الروايات بين عامي ١٩٣٩ — ١٩٥٢ ، وتوالى نشرها متأخرة عن سنوات التأليف بنسب متساوية تقريبا ، وارتبطت جميعها بالحياة المصرية المعاصرة لعمر المؤلف ، وتكاد تمكس أزمات جيله هو بالذات في نموها من العشرينيات إلى الأربعينيات وأزمات الحرب العظيمي . ولم ينقطع السياق إلا مرة واحدة إذ صدرت « السراب » سنة ١٩٤٨ وهي رواية نفسية ، ذات طابع فردي إلى حد بعيد . ويجيب محفوظ بذاير في أسلوبه الروائي عن وهي وعدم ، يحاول أن يعطي التأثير المناسب للفترة في الشكل المناسب لفنه المتطور ، لذلك يذكر أنه انتهى من آخر أجزاء « الثلاثية » في إبريل سنة ١٩٥٢ ثم قامت الثورة بعده بشهرين ، فتمهل قليلا يفكر في قيم المجتمع الجديد ومشكلاته التي يجب أن يستلهمها في عمله ، لأن الفن بعد الثورة — أي ثورة — يجب أن يغير عما كان قبلها^(٢) .

ولذا كانت « أولاد حارتنا » هي أول أعماله بعد الثلاثية ، وهي أيضا أول كتاباته في ظل مجتمع الثورة ، فليس معنى ذلك بالضرورة أنها تطرح قضية جديدة ومختلفة عن أفكار بعينها التي عليها في أعماله السابقة ، فإننا نستطيع ، وبسهولة ، أن نربط بين المفزى النهائي الذي تشير الرواية إلى حتميته ، وشخصية أحمد شوك في « السكرية » وشخصيات أخرى سبقته سنعرض لها فيما بعد . عن وهي وعدم أيضا اختار نجيب محفوظ الأسلوب الواقعي ، وهو يختلف في إشارته له عن الدعوة الأولى التي استهوام « مذهب الحقائق » فراحوا يصرخون بأسماء بلزك وزولا وموباسان ، تختلط في صرخاتهم الرغبة في التجديد بالفرحة

(١) غالى شكرى : انظر للحق في آخر كتابه « التتمى »

(٢) عن : دراسات في الرواية والقصة القصيرة : ص ٣٠ ، ٣١

بالاكتشاف ، معبرين في ذلك عن ضيقهم بالقديم وعجزهم عن الابتكار ،
فجاءهم الحل من حيث ينتظرون مثلاً في الاقتداء الصريح ، مع التنويه بالاسم
بمظلة الواقعية ، هل الرغم من أنها كانت قد هدأت كثيراً وتطامنت موجتها
في مواسمها الأصلية .

رنة الفرح والبهجة والإعجاب التي نلمسها ونلمسها عند الرعيل الأول من دعاة
الواقعية غالبية تماماً من تقدير نجيب محفوظ ، وهو إذ يؤثر الواقعية فإنما يضع
لذلك مسوغات أخرى مختلفة . يقول : عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني
أكتب أسلوباً أقرأ فيه بقلم فرجينيا وولف ، ولكن التجربة التي كنت أقدمها كانت
في هذا الأسلوب ، ولقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي
في الاختيار فقط ، لقد اخترت الأسلوب الواقعي وكانت هذه جرة ، وربما جاءت
نتيجة تفكير مني ، ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي
وتدعو للأسلوب النفسي ، والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق ،
أما أنا فكنت مثلها على الأسلوب الواقعي الذي لم تكن نعرفه آنذاك . الأسلوب
الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدّها إغراء وتناسبا
مع تجربتي وشخصي وزماني . وأحسست أنني لو كتبت بالأسلوب الحديث
سأصبح مجرد مقلد^(١) . إنه يقترب من موقف الحكيم في فرنسا حين وقف
حائراً بين إعجابه بالتيارات الجديدة وإحساسه بضرورة العبور بالأساليب
القديمية هناك ، لأنها بالقياس إليه تعتبر جديدة . ولا نشك في أن وعيه بطبيعة
للرحلة فنيا واجتماعيا كان وراء هذا التكمّل الواضح بين رواياته الواقعية التي
امتدت على مدار اثني عشر عاماً ، مبتدئة بـ « القاهرة الجديدة » ومنتهية

(١) جريدة الجمهورية - ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ .

١٠ . السكرية ، حتى لم يكن اعتبارها رواية واحدة متصلة الحلقات عن مجتمع واضح التيمات ، هو بيمينه يطل منها جميعا وإن اختلفت طبيعة المشكلة . ولعل كاتبها عربيا معاصرا لم يحظ بمثل ما حظي به هذا الكاتب من اهتمام النقاد والدارسين ، وقد يكون من عبث القول أن وقف عند كل رواية نعرضها ونسجل الآراء من حولها .. الخ ، لأننا سنظل ننظر إلى نجيب محفوظ - في حدود راسقنا - على أنه جزء من الاتجاه الواقعي في الرواية العربية ، ولهذا سنكتفي باختيار جوانب بعينها أضافها ؛ فصار صاحب أصالة فيها ، أو طورها وعمقها وهو بها يصير في صميم الاتجاه الواقعي . وبعد وقفة خاصة مع تجربته الفريدة في «السراب» سنقف عند بعض أفكاره المهاجرة من رواية إلى أخرى عبر ثمانى روايات ، وهى : اتجاهه في التحليل بمزاوجته بين التحليل النفسى والاجتماعى ، واجتهاده فى الشكل القنى ، وموقفه بين البرجوازية والاشتراكية ، وعلاقته التى استمد منها أصول فنه الواقعي . وستكون هذه الأخيرة بمثابة إعادة للكاتب إلى مكانه داخل الإطار الواقعي .

١ - اتجاهه فى التحليل

يتخذ التحليل وجهة خاصة غير متكررة عند نجيب محفوظ فى «السراب» التى قطع بها تدفق رواياته الواقعية ، وهناك ملاحظة جانبية ، قد نشر المؤلف رواياته بترتيب تأليفها مع طارق خمس سنوات - تقريبا - بين التأليف والنشر لكل رواية فبدأ «السراب» التى ألفت عقب «بداية ونهاية» ولكنها نشرت قبلها بعام . و«السراب» طارق واضح بين الرباعية الواقعية : القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق اللق وبداية ونهاية ، والثلاثية الواقعية : بين القصرين وقصر الشوق

والسكرية . وأغلب الظن أن الكاتب بعد أن انتهى من مرحلته التاريخية الرومانسية واستقرت فيها قدمه بروايات ثلاث ناجحة، تحول بوعي وإدراك إلى أسلوب جديد هو الأسلوب الواقعي ، وصحبه أيضاً في رباعيته التي لا بد أن يشعر في أمثلتها أنه يوشك أن يكرر نفسه . فتمتدح قوة ومشابهات لا تخطئها النظرة الساجدة بين هذه الروايات . ولعله عاد يفكر في أسلوب ، فكانت تجربة « السراب » النفسية الفريدة علامة على الرغبة في التغيير ، ويبدو أنها لم تخط بما كان يتوقعها من رضاء عام ؛ لأن جمهوره وهاداه ألقوا منه لونا بسيئا ، ولم تكن للرحلة التي صدرت فيها هذه الرواية (١٩٤٨) تتصل التوقع حول التجارب النفسية وطرح المجتمع من الحساب ولو إلى حين ، وربما كان هذا وراء عودته السريعة إلى نهج القديم ، ولكن في شكل قبيح جديد ، فكانت « الثلاثية » علامة الرجعة وتطور الأسلوب معاً ، على أن كليهما : السراب والثلاثية ، يمكن اعتبارهما مرحلة تردد أو إرهاب ومقدمات لتلك السبعينات الرمزية والنفسية التي آتت بها مبتدأ « أولاد حارتنا » ومستمر « مع القاص والكلام » و « الطريق » و « الشعاذ » و « نثرة على النيل » . ثم توقف عنها ليحرب شكلاً آخر في « مرامار » . وقد أكده مرة أخرى في قصته القصيرة نوعاً ما : « ثلاثة أيام في اليمن » .

وهناك محاولة لإدماج تحاول أن تربط بين السراب والمتابعات الواقعية التي سبقتها ولحقها باعتبار أنها تعرض لما يمانيه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات^(١) ، وقد ارتبطت للرحلة الواقعية في أدب نجيب محفوظ بالتصوير عن هذه الطبقة الوسطى وما تعاني من مشكلات وانحرافات، ولكن هذا لا يبطئ سبله

(١) يوسف الشاروني : دراسات في الأدب العربي المعاصر : ص ٥٢ .

واهمية ، ومن ثم ستظل تجربة «السراب» فريدة في منحائها ، خارجة عن خط الواقع كما يراها المؤلف ، ذلك لأن مائمه لـ « كامل رؤبة لاذ » من مشكلات وانحرافات لم يكن بسبب من كونه من الطبقة الوسطى ، لم تقم مشكلته على أساس من آتائه الطبقي ، هذا إذا سلمنا بأنه — وهو ذو الأصول التركية واليراث للتنظر — يمكن أن يمثل البرجوازية المصرية ، ومريض النفس أو انحرافه ليس مرضاً أو انحرافاً طبقياً . وفي تحليلنا للرواية لم نجد من أسباب (عقدته) شيئاً له هذا الغزى . ليس من الممكن بأية درجة أن تربط بين مصيره ونهاية حسنين أو أحد عاكف أو محبوب عبد الغايم أو عباس الحلو . هؤلاء جميعاً لا يمثلون ذواتهم وحسب ، وإنما يمثلون — وبغض الدرجة — مجتمعهم في أكبر قطاعاته ، وعصرهم في خلتهم وأفكارهم وتطلعاتهم ، وهم في تمثيلهم له يصطدمون به ، لأنه مجتمع الفردية والانتهازية . ومن ثم يكون سقوطهم هو النهاية التي لا معيد عنها . أما كامل رؤبة فشكلته مع نفسه ، وإذا تجاوزت عالمه الداخلي فهي محصورة في أمه ، التظلم المؤثر الضخم في حياته ، والسبب الأول والأكبر في صنع مصيره .

وقد انتقل الكاتب بهذه الرواية انتقالاً عكسياً من العام إلى الخاص ، من النماذج السوية — بالمعنى الإنساني لا الخلقى — إلى النماذج الشاذة ، ومن اعتبار الفرد محصلة للظروف للتلاقية المتلاحمة من العصر والمجتمع والبيئة الخاصة إلى حصر القضية في البيئة الخاصة وحدها . وفي الاقتباس الذي أخذناه عن الكاتب في صدر هذا الفصل ينعكس وعيه واضحاً بالأسلوب الذي يزاوله . لقد كانت الواقعية شيئاً جديداً بالنسبة إليه مع معرفته بأنها كانت تهمد في مهدها أمام ضربات الانبجاعات الجديدة ، ولعل هذا يمنحنا تليلاً آخر لرغبة الكاتب في

الإفلات من الواقعية وتجاوزها إلى مرحلة البناء النفسى على الرغم من أنه — من وجهة نظر التحليل — يمثل نظرة ضيقة ، وهذا يفضنا مباشرة أمام منهجه فى التحليل .

لقد تردد تعبير « النزعة التحليلية » قبل ذلك حيال دعاء المصرية المصرية ، كما أطلق بعد ذلك على اتجاه عام مثله بعض كتاب الواقعية المعاصرين ، ويمكن نفس جذوره عند تيمور وعيسى عبيد ، وإن كان اهتمامهما — بدرجة أكثر — إلى وصف المرض وتبع آثاره فى السلوك ، مع اهتمام أقل بدوافعه وأسبابه . أما طاهر لاشين فهو الذى استطاع أن يوازن بين الجانبين ، إذ قدم « حواء » فى إطارها الاجتماعى وحركتها النفسية أيضاً . ويمكن نفس أصول هذا الاتجاه فى التحليل عند اللزنى فى « إبراهيم الكاتب » والمقادى « سارة » وبعد ذلك عند هيكل فى « هكذا خلقت » ، وقد صار محفوظ على هذا النهج ، إلا أنه فى « السراب » أقام الرواية كلها على أساس عقدة نفسية ، وبذلك كان التحرر من العقدة يعنى انتهاء الرواية .

(١) التجربة الفريدة :

السراب تقوم على ما يعرف بعقدة أوديب ، ومع انتشار الدراسات النفسية ومصطلحات علم النفس صار هذا المصطلح شائعاً ، مما جعل بعض الدارسين على القول بأن فكرة الرواية بسيطة لا تستحق هذا الثوب القفضاض الذى ظهرت به^(١) ، وقد تبدو الفكرة بسيطة ولكن — فى التناول الروائى — ليس هذا هو المهم ، فأسلوب الأداء والمرض والإقناع هو الذى يستطيع أن يمنح فكرة ماحق بسط جفاحيها على دفتى رواية . وفى « السراب » قد تكون الفكرة بسيطة ولكنها اشتملت على مثلث من الأنكار الأكثر تعقداً وعمقا ، التى تبرز

(١) غالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة المصرية ص ٨٣ .

كردود فعل تنعكس على نفس البطل ، وكان ذلك — في حدود رواية نفسية — هو البديل المقبول للأحداث الواقعية التي اختزلت إلى أقصى حد ممكن . ليست الرواية في خلاصتها إلا قصة فتي تضافت عليه ظروف كثيرة ، ليس هو صانها ، لتجمل منه رجلا عاجزا عن إقامة علاقة سوية مع زوجه الجميلة التي يحبها ، على حين يستطيع ذلك مع التلميحات البعيدات عنه .

و « كامل » بطل الرواية وشخصيتها المحورية ، هو الذي يتولى سرد ما حدث ، وهو البطل الوحيد الذي تحدث أصالة عن نفسه عند تجنب محفوظ ، وقد صارت الرواية — بهذا الشكل — أقرب ما تكون إلى « اعتراف » ، وقد يرى البعض أن ضمير للتكلم يناسب رواية نفسية ، ولكننا نرى أنه لم يسل من الزائلي للفسدة لصورة الشخصية ودقة التحليل مما ، فالمفروض في الشخص — أى شخص — أنه لا يظن لما يستمل في لاشعوره ، وفي مجال الرصد الروائي يتولى عنه المؤلف هذه المهمة باعتباره بكل شيء عليها ، وإذا انتبه الشخص لسيل المشاعر الذي يتداعى في داخله فإن هذا التدفق يتوقف على الفور ويخضع لنظام يمليه العقل الواعي ، ومن ثم سيصير الأمر اتصالا واضحا ، وهو ما نعتيه بالتقول : إن ضمير للتكلم لم يكن الأسلوب المناسب لمثل هذه التجربة .

وهو يذكر منذ البداية أنه ليس إلا ضحية (ص ٧) ضحية الوراثة من جانب ، والظروف الخاصة من جانب آخر . في حدود الوراثة يشير صراحة إلى أمه التي ورث عنها وقفة التمثال والقلب شعلة نار (ص ١٢) كما ورث عنها هيبتها الجميلة . وكان أبوه جاهلا متبطلا ذا أهواء جامحة ، بل إنه سكير عرييد ، لم يستطع أن يحفظ لحياته الزوجية حقوقها أكثر من أسبوعين ، مما حبل زوجه

على مفارقة البيت ، كما حاول قتل أبيه تجيلا بالميراث المنتظر ، بالإضافة إلى أن جده لأنه لم يكن يخلو من ميل للشراب والقامرة . هنا يشته الزوات القريبة ، ولن يستكثر على « كامل » ما أصيب به بعد هذه التهديدات . ولكن الضربة القاصمة تأتيه من ظروف أمه وعلاقتها به ، فتظل تعامله كطفل وقد قارب الثلاثين ، ولكن وجه الخطر الحق يأتي من أنه هو نفسه كان يؤمن في قراره بأنه « يجب » أن يظل طفلا . ولم تملكه — إلا في النادر — تطلعات الفتيان إلى الاستقلال والتعدي ، وكان يقدر المزعمة سلفا لكل محاولة من هذا النوع ، وكان تقديره بالطبع لا ينجب .

حشد الكاتب لطقوة « كامل » كافة المؤثرات التي تشكل في الصورة التي انتهى إليها ، وأحاطه بلون من العزة عجيب ليحول بينه وبين أى تأثير خارجي ، ويجعله دائماً تحت تأثير الأم وحدها لا تبأوحه لعل أو زيارة كما لا تلقى زوارا ، ومن ثم تشتد أواصر الترابط بينها حتى تصير إلى مرض . ويبدأ التناقض حين يذهب إلى المدرسة اضطرارا ، فهو — كما يعبر — ملك مستبد في بيته وعبد ذليل في مدرسته (ص ٣٨) ثم تتاح له ثلاث فرص « للقطام » من هذا الالتصاق الشديد بالأم ، يبدو أولها في تجاوزه سن حضانة الأم وضرورة عودته إلى والده ، وثانيها بمثل في صلته بالخادم ثم تقدم خاطب جديد للأم ، ولكن الزواج لم يتم فضاعت آخر فرصة كانت جديدة بأن تبقى التقى اليافع في حدود المسافة المقبولة التي يجب أن تفصل بينه وبين أمه . ولما كانت المراهقة هي من الانفصال الطبيعي ، وهو لم يتم ، فقد تميزت بالقلق والاضطراب ، فرف المادة الجهنمية بغير مرشد ، اكتشفها كما اكتشفت أول مرة ، « ومن عجب أن خيالي في عشقة لم يعد دائرة الخوازم بالمنيل اللاتي

يسعين حاملات الخضر والقول . . . كآنى موكل يمشق العمامة والقذارة ، إذا طالت وجها ناضرا مشرقا بقطر نور أوبها ملكى الإعجاب ويردت حيوانيتى ، وإذا صادفنى وجه دميم ذو صعقة وعافية أنارنى وتمسكنى ^(١) . هنا حدث ما يعرف فى علم النفس بـ « التثبيت » فظل فى حدود تجربته الأولى مع الخادم السميمة بهم بها خيالا وحقيقة لأنها هى التى استطاعت أن تكشف عن بعض قواه الكامنة ، وتحقق له قدرا من اللذة ، فصار تحقق شطر من التجربة القديمة يستدعى شطرها الآخر . وقد عمق تمزقه النفسى إحساسه بأن الله يرقبه وهو يرتكب حاقته الصغيرة ، فافتزنت اللذة عنده بالمذاب والظوف ، وهو شعور أصيل وقديم ، ففكر جديا فى الانتحار وهو فى السابعة عشرة من عمره ، وحث خطاه إلى النيل ولكنكته عجز عن مواجهة الموت ، فأنقذه الخوف أيضا حين وقعت عيناه على منظر المياه وحركتها . ولن ننقل اضعف التعليل لميله إلى الدميمات وخشوعه أمام الجمال ، وإذا كان هذا الجانب يمثل ركيزة الرواية وسند التقيد فيها ، فهل معنى ذلك أنها قامت على أساس هش ؟

وجدير بالتأمل أن « كامل » فى مرحلة تخيلاته الأولى لم يكن يشعر — إذا ما فكر بالزواج — بأمة كمائق ، حيث لم تسفر عن نفسها كعارضة لانفرادها بغيرها ، والتعبير عن رغبتها فى استمرار سيطرتها عليه تحت دوافع مقبولة ، وهى أن غيرها لن تستطيع إسماعه كما تسمح له هى أمة التى تنازلت عن كل شيء من أجله .

ومن ثم انطلقت أحلامه تحقق فى الوهم ما عجز عن نيله فى الحقيقة ، فافترأ كافة الحواجز التى تعوق قدراته للتواضع ، حتى لقد تخيل أنه تزوج وانتهى

(١) السراب : ص ٥٥ .

الأمر إلى ما يريد . ولكنه حين يصحو يكتشف أن المشكلة ما تزال مطروحة
فيمتدحى لو خلت الحياة من سجناته الحبيب ، ولكنه يعود ليتعو على نفسه بالألحمة:
« كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون ؟ » ، إنه يرى استحالة
الجمع بين الأصل والصورة ، وهو لشغفه برباب لا يرى طريقاً إليها إلا أن تزول
الأم ، وهنا نجد كيف تستطيع الرغبة اللاشعورية في القضاء على الأم أن تجد
طريقها إلى حلم اليقظة بطريقة يقبلها الرقيب^(١) .

وقد ظلت « رباب » في مكان الصورة المنكسة على المرأة ، ما إن تعجل نهضتى
تذكره بالأصل — الأم — ومن ثم اكتسبت في خياله الحروم معنى من معانى
التوقير لا بد أن يفسد التهيؤ الواجب لحياة زوجية عقد النية عليها ، كما سيفسد
حياته الزوجية نفسها . وساعة زفافه راح يدافع الخطر الداهم الذى يهدد وجود
الأم المستقر فى أحماقه ، فبدلاً من أن يعطى عروسه اهتمامه ، يصور هذا الموقف
قائلاً : « وذكرت بنتة أمى . ترى أين تجلس ؟ إنها ترانى فى هذه اللحظة
بلا ريب . وتضاعف حياى ، وتولانى شعور من يضبط وهو يقترف عيباً .
ووجدت إحساساً لا قبل لى بمقاومته يدفعنى إلى البحث عن موضعها ، وارتفعت
عينائى فرفق وحذر ، ولكنها كانت أقرب مما أتصور ، كانت تجلس فى الصف
الأول الذى يحدق بالمنمة ، فالتفت عيناها ، وتبادلنا ابتسامة رقيقة ، وطار
خيالى إلى صورة من الماضى البعيد فرأيتنى أقف وراء سور المدرسة الأولية
ومى بموقفها على الطوار المقابل لسور ، ترنو إلى بعين التشجيع والتوديع ،
فشعرت بنمى على قلبي^(٢) » ، وهذا المشهد أحاط بالتجربة كلها ، فهو يذكر

(١) يوسف الشارونى : « دراسات فى الأدب العربى المعاصر » ص ٥٧ .

(٢) السراب : ص ٢١٨ .

أمه في موقف هوجدير بأن ينساها فيه ، ويشعر بأنه يفضل شيئاً لا تفره ، ومن ثم يبحث عنها ليخلص ليصطحب بها منها ، فيجعلها أقرب إليه مما كانت تصور لأنها في داخله ، وإذا كانت ابتسامتها له حلت بعضاً من معاني التشجيع فيها أسف التوديع أيضا ، ولذلك توحى له بذكرى كانت الأم فيها حسده الوحيد إذ كان طفلاً أو تصعبه أمه إلى غرفة العروس فتفرض رقابتها على خلوته التي تمنها من قديم ، إن الغلوة بالنسبة إليه مستحيلة ، لأن أمه صارت ماثلة في عروسه نفسها ، فلم ينفصل بصره عنها حين تهيأت له ، بل أعجبه إلى السماء خلال النافذة وقاضت نفسه بحياة لا عهد له بها ، أما جسده فقد ظل بارداً ، وحاول أن يكون زوجاً دون جدوى حتى راح يتهم عروسه بالبرود وإن اعترف بحرارة قلبها . وأمام الإخفاق الدريع « وعلى حين بفته انحرف ذهني إلى حجرة أمي دون داع وتساءلت : ترى هل نامت ؟ هل تتخيل ماذا أفعل الآن ؟ » .

قد ظل يدرك على نحو غامض أنه ما يزال أكثر التعاطف ويجب أن يظل أكثر التعاطف بأمه ، وهو ما يعادل رغبته في الافصال عنها . وحين تخلص من شلله مع « سيدة السيارة » كان طبعياً أن تخفى الأم ، ولكن حين توضع « سيدة السيارة » في موازاة رباب كانت الأم تقصم معها المسكان لتؤكد أن « رباب » ليست إلا الصورة ، وأن « كامل » ليس في الحقيقة إلا حائراً بين اثنتين فقط ، أمه وسيدة السيارة ، وعلى رباب أن تخفى ، وإذا شامت أن تبقى فلا بد أن تخفى الأم (ص ٣٩٠) ولكن الذي حدث هو اختفاء الأصل والصورة معا ، ومن ثم استطاع أن يفتح ذراعيه للحياة متحرراً من رواسب الماضي .

(ب) الواقعية والتحليل الاجتماعي

نستطيع أن نقول جذور الواقعية عند نجيب محفوظ في تلك الروايات

التاريخية الثلاث ذات الطابع الرومانسى ، ولكن واقعية الصريحة بدأت مع « القاهرة الجديدة » وانتهت بالثلاثية ، ولم يقطع هذا التسلسل — فى منحاه الاجتماعى لا الواقعى — غير السراب ، وفى « الرابعة » التى تسبق السراب استعمل أسلوبا مختلفا عن ذلك الأسلوب الذى استعمله فيما يمد فى السراب ، وهو ما يناسب رواية اجتماعية ، ليس التحليل السيكولوجى أو عرض النموذج للرئيس والكشف عن أسباب علته هو هدفها الأول . كامل رؤية لا يمثل إلا نفسه ، ولكن الشخصية فى الرواية الاجتماعية تمثل طبقتها وعصرها وجيلها ، ومن ثم لا بد أن تلتقى هذه العناصر لتتأزج مع الظروف الشخصية ، وتنعش فى النهاية شخصيات — لا بطل — الرواية الاجتماعية . وليس لنا أن نتوقع سيطرة الكاتب — أى كاتب — على أسلوبه مع المحاولة الأولى ، ولكن نجيب محفوظ — على أى حال ، وفى محاولته الأولى فى مجال ما يمكن أن نسميه بالتحليل الاجتماعى — ، قد استطاع أن يسيطر على منهجه بدرجة مقبولة ، على الرغم من أن بعض النقاد يصفها — القاهرة الجديدة — بأنها فى مرحلتها الواقعية أضغف إنتاجه من الناحية الفنية ، « وتتمثل فيها فجاجة للببتدى الذى لم يستقر على حال يمد . وأبرز ما نأخذه على نجيب محفوظ فى هذه الرواية هو أن شخصية محبوب (وهو البطل الأساسى) شخصية مستوية بشكل عام .. لا يمثل فيها عنصر النمو والتطور والاستجابة للتأثرات الاجتماعية العامة أو الخاصة . ومن واجبات الكاتب أن يقدم لنا النموذج البشرى أو الشخصية الإنسانية فى حركتها وفى تأثيرها وفى نموها ككائن حى ، وهو ما يسمى عادة بديناميكية الرواية . وبهذا الأسلوب فقط يمكن أن يضيف الكاتب إلى فهمنا للحياة فهما جديدا ، ويرفعنا إلى مستوى أعلى من الوعى بالحياة والواقع . هذه الرواوى الأصل (١) » .

(١) فى الثقافة المصرية : ص ٦ ،

ونحن لن نختلف حول مهمة الروائي الأصيل ، ولكن هل من الحق أن « القاهرة الجديدة » تفتقد هذه الأصالة بسبب من تقديم بطلها في صورته النفسية الناجمة من البداية إلى النهاية ؟

يجب أن نضع في الاعتبار أن الرواية امتدت على مساحة زمنية لانكسل عاما ، فقد التقينا بالصحاب الأربعة في خريف عامهم الدراسي الأخير ، وقبل أن يتم خريف العام التالي كانت السكارة قد تمت ، وكان محبوب ينقل معاقبا إلى أسوان وتلقى تربيته المنتظرة . والبعد الزمني المركز لا يتيح الفرصة لإخضاع البطل لضروب من التغير أو التحول والنمو ، إنه ، كبطل التراجيليا الكلاسيكية ، يقدم إلينا جاهزا قد تم تكوُّنه وتحدد مصيره منذ البداية ، ولكنه لا يستطيع برغم ذلك أن يتغلى عن دوره المحترم في مغالبة قوى القاهرة يعرف أنها ستصرعه في النهاية مهما حاول تناسي هذه الحقيقة . وعلى الرغم من أن الحوادث تتجمع حول محبوب بالدرجة الأولى فإننا — وإن اعتبرناه بطل الرواية — لن ننظر إليها على أنها رواية شخصية ، فمحبوب ليس إلا صدى لمجمعه ، أو خلاصة التحليل لـ « عينة » من المجتمع المصري في الثلاثينيات ، حيث اهتز الاقتصاد العالمي كله ، وتأثر به الاقتصاد المصري الناشئ تأثرا خطيرا ، وتواكب ذلك مع ثوب الأقلية الأرستقراطية بمساندة القوة المستعمرة والملك ، على الحكم وتبجيد دستور ١٩٢٣ ، وصارت الحكومة — كما يقول — أسرة واحدة : الوزير يمين أعوانه من أقاربه ، وهؤلاء بدورهم يوظفون أقاربهم ، وهكذا . ومن ثم لا يبقى أمام محبوب وأمثاله إذا أرادوا مظهرًا مقبولا إلا أن يعيشوا في أسر واحد من هؤلاء الكبار ، يمنحهم الواجهة الاجتماعية والثروة ، ويثال منهم كل ما يرغب لا يقف أمامه حائل ، ومن يرفض هذا

المطاء للتبادل فأمامه أشهر لا حصر لها مثل شهر فبراير الذى عاشه محبوب كله بستين قرشاً لم تكن تكفيه أردأ الطعام بأقل مقدار . البطل الحقيقى فى « القاهرة الجديدة » هو المجتمع الذى يفرز نماذج مثل محبوب وسالم الإخشيدى وشحاته تركى وعزوز ضارم وقاسم بك نهى ، مجتمع الفقر والادعاء والاخلال والاستغلال كما تمثله هذه الشرائع الاجتماعية . ولقد شغل الكاتب حقاً بإحكام وثائق محبوب فى وطن تكفيه فيه همومه الموروثة ، وقد ورث يؤسه من يشته المجاهدة وتربيته القاسية التى تولى فيها الشارع دور المعلم بغير معقب ، ولكنه ، وفى عامه الأخير فى الجامعة ، ينفأ بإصابة والده بالشلل وضآلة مكافأته ، وجمع إلى ذلك تعاسة فى الحب أو حرمانه ، ثم سد فى وجهه كل منفذ للرجاء

إن محبوب عبد النعيم بلونه الصارخ يلتفت نظر القارئ حقاً ويجعله يقفل أمام شذوذه عن الدوافع الاجتماعية ، فلا يتبين وجه جنائية المجتمع عليه إزاء ما فطر عليه هو كشيء من عنوانية واستهتار بالقسم يضره منذ البداية ، قبل أن يصاب بتلك الصدمات للتتالية التى أقرته على عقيدته المستهينة بكل ما تعارف عليه البشر من أخلاق . وهذا قد يوجه فى أساسه إلى التكنيك ، إذ اندم التوازن بين الشخصية والمجتمع ، أو الصورة والإطار ، ومن ثم يمكن اعتبار الرواية قصة محبوب أكثر مما هى صورة مجتمع . هذا فضلاً عن أن التمثيل ليس كاملاً - كما لاحظ بعض النقاد ، فكانه من خلال الشخصيات التى قدمها يريد أن يقول إن القاهرة الجديدة هى قاهرة الأتقين والوزراء للرثين ، ولكن هذا ليس إلا وجهاً أوجانياً ، أما جوانبها الأخرى للتشقة فى مظاهرات الطلاب السيلية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن نجد لها أثراً يذكر^(١) .

(١) فى الثقافة المصرية : ص ١٤ وما بعدها

وفي عامين متتاليين (١٩٤٦، ١٩٠٧) يصدر لتجيب محفوظ عملان يضيفان بمسلاً جديداً في أزمة المجتمع المصري ، هو تلك الحرب الطاحنة التي استمرت ست سنوات كاملة وكانت عامل قلق وتقلب وانحلال في المدن خاصة، وهزت المجتمع هزاً عنيفاً . وقد أخذت الحرب دوراً ثانوياً بدرجة ما في العمل الأول « خان الخليلي » لكنها صنعت الأساة كلها في الرواية الثانية: « زقاق المدق » على أن هذه الرواية الأخيرة تمكس — بالنسبة للحرب — أوجها من النضج الفكري والتكنيكي لم تحظ به الرواية الأولى ، وقد يرجع الأمر في بعض جوانبه إلى درجة اقتراب آثار الحرب من مصر ومدى تعرضها لويلاتها ، فالرواية الأولى قد ألفت سنة ١٩٤١ وكانت الحرب ما تزال — نسبياً — بعيدة عنا ، لكنها سنة ١٩٤٢ حيث ألفت الرواية الثانية كانت تطرق أبواب الإسكندرية .

وتبدأ الرواية مع تاريخ تأليفها في خريف ١٩٤١ ، حيث اشتدت الفارات على حي السكاكيني ، فاضطرت أسرة عاكف أن تناديه إلى حي الحسين وتقيم في خان الخليلي أملاً في تفادي الفارات للحي الديني المتين ، وتعلقاً بما يشاع من ميل هتلر للإسلام (١) ويرتبط بخريف الحرب خريف المر عند أحدهما كف ، الكهل الحزين المتردد ، الذي أضاع شبابه في إقالة عثرة أبيه .

وأحمد عاكف قد نسج على نحو أ كثر توفيقاً من محبوب ، فليست فيه هذه الحدة الشيرة ، كما أنه يمثل فترته بصورة أكثر إقناعاً . وكما أضيفت « الحرب » كمصير مؤثر ، أضيفت « الوراثة » أيضاً ، وقد تجنب الكاتب الإشارة للباشرة إليها ، ولكن التنظير واضح بين الأب والابن في مواجهة الأزمات ، فكان الأب طاهر اليد ، إلا أنه ثبت إيماله ، وجاء تطاوله على الحقين فزاد الطين بلة ، ثم لم يسكت بعد ذلك عن شكوى الظلم والظالمين ، واستعز

الاعنات عليهم أجمعين، وراح تحت تأثير الغضب والحقد واليأس يتهم الحكومة وللوظفين ، ويقول إنه أحيل على الملش لأنه أبى أن تمس كرامته ، وأن الرغيفة أضيقت من أن تتسع لإنسان يحترم نفسه ، ويبد أن كان ينكر تطاوله على هيئة المحققين جعل بفاخر به ويبالغ فيه (ص ٢٥) وهذه الكلمات نفسها يمكن أن تصدق بالتام على موقف الابن — أحمد ما كف — من الجامعة والفتن ، ومحاولاته للتسوية التي انتهت بالإخفاق في الحصول على مؤهل عال ، « وأخرج أمام الذين تقهوا أنباء عبقريته باهتمام ، وجعل يعتذر عن إخفاقه بوظيفته ، وبإدعاء مرض وهمي أقبله عن مواصلة الدرس . . . وأدر بإعلان احتقاره للامتحانات والشهادات^(١) » . وأحد — مع الاعتراف بمنصر الوراثة — ليس ضحية والده ؛ لأن هذا الوالد بدوره ضحية المجتمع الظالم الذي لا يحيط للوطن بالضمانات التي تحفظ له كرامته وتحول بينه وبين التهور ، وهو في يأسه من خطئه وحقه على الآخرين لا ينقمه الوعي بمواطن الاضطراب التي راح ضحيتها . يقول : « فالتنا غلما أخصب فترة في تاريخ مصر ، تلك الفترة التي تسمين باعتمادات السن والجاه للوروث ، ويقفز فيها الشبان إلى كراسي الوزارة^(٢) » . وهذه العبارة تركز للفارقة المحزنة التي راح ضحيتها ، قد كانت الثورة السياسية بغير مضمون اجتماعي ، ولذلك استطاع الشبان — الحزبيون بالطبع — أن يقفزوا إلى كراسي الوزارة ، ولكن شبانا آخرين انطوا على أنفسهم بدافعون الفترة والتهور ، فضاعت ملكاتهم هباء .

ومجمع « خان الخليلي » هو نفسه مجمع « القاهرة الجديدة » وإن اختلفت نسبة وضوح التسميات ، لأن الضوء كان يبعث نموذجاً مخالفاً ، فإن « ما كف »

(١) خان الخليلي : ص ١٦ .

(٢) الرواية : ص ١٥ .

وإن كان له ثأر عند الآخرين الذين ظلموه، لم يكن بطبعه عدوانياً أو شرساً أو متحلل الأخلاق : «الغفلة في مصر ظروف موالية والوظائف فيها وراثية ، وإذا أردت التفوق في مجتمعنا فعليك بالنسعة والكذب والرياء ، ولا تنس نصيبك من النباه والجهل»^(١) ، والمظيم نتاج التخلي عن الكرامة . ولكن الكاتب قسا على أحمد عاكف بدرجة تجعل القارئ لأرائه في مجتمعه لا يأخذها مأخذ الجد لصدورها عن شخص موقور ينقصه حسن البصر بالأشياء ويفتقد النزاهة وللوضوعية ، وربما كان الأجدى أن نرى الآخرين يعملون ويتهمون إلى هذه الحقائق ، ولكن الحقيقة الوحيدة الواضحة أن فنانا كان الضحية في البداية ، حين حيل بينه وبين التعليم ، إلا أنه تخلى عن المعركة في صورتها الصحيحة ، وراح — بدلا من اكتشاف حقيقة مواهبه واتجاهه قدراته — يحطم كل ما يواجه من علامات هادية لأنها غير صادرة عنه . إنه هنا ، وذبح مريض ، وأن لم يبلغ درجة محبوب في شذوذه الأخلاقي ، فإنه في نظرتة للآخرين لا يختلف عنه كثيراً .

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى أسلوب جديد في التحليل ، فآخذ من « الحلم » وسيلة للكشف عن أعماق أحمد اليأس من السعادة والحاجة على عجزه والمؤثرة لأخيه رشدي في نفس الوقت ، والمتكهنه بالمأساة ونهايتها الحزنة . فبين عذابه من أجل أخيه وتمحرج ضميره الذي حقق عليه لحظة وتمنى أن لو لم ينقل الفتى من أسيوط ، ثم بعد جهد ناصب « فرأى فيما يرى النائم أنه جالس على فراشه ، مرسل الطرف من نافذته إلى شرفة قوال في إشفاق ورجاء ، فما يدرى إلا ورشدي يقعد على كرسي بينه وبين النافذة مبقسها ابتسامته اللطيفة ، فشر باستحياء وحول

(١) الرواية: ص ١٩ .

تأخره عن الشرفة إلى وجه أخيه . وأراد رشدى أن يسرى عنه بظواهره بأنه لم يظن لشيء فلم يفلح ، ثم رآه يفتنخ رويداً رويداً حتى صار ككرة ضخمة ، فأنسته الدهشة ما كان فيه من استحياء ، ثم أخذ منه العجب كل مأخذ حتى لم يمالك نفسه من الصراخ إذ رأى شقيقه — وهو كالكرة الضخمة — يرفع يبطء طأطأ كأنما يلتمس سبيلاً إلى القضاء خلال النافذة ، ولكن النافذة ضاقت عنه ، فانحسر بين جانبيها وحجب عنه النور ، وزايلته الدهشة وحل محلها الرعب ، ولكن التقى جبل يضحك منه كالساخر بصوت مزعج أثار أعصابه ، قولاه الغضب ، وظن الشاب بسخر منه بمخدة قهره ، ولكنه لم يعبأ به واستمر في ضحكه الساخر ، ففزع أحمد إلى مكتبه وأتى بريشته وغرسها في بطنه فاقصفت فيها ، واندفع من البطن بخار ملاً الحجر بالغيار...^(١) ولكن الحلم يتصل بالحقيقة الحزنة ، فأحمد يتنبه على أنين أخيه ، ويعرف أن الكارثة أوشكت قريبة الوقوع .

وكما يستعمل الحلم ، فإنه يلجأ أيضاً إلى حلم اليقظة ، فقشير الأمنية العابرة إلى ماتعانيه النفس من قهر وألم ، وماتنطوى عليه من آمال معذبة لا تجد لها متنفساً في دنيا الواقع . وفي نجوة من الوعى تعاد صياغة الحياة على النحو الذى يزول به العذاب ويحقق الأمل ، كذلك الموقف الذى تمناه كامل رؤية ، إذ استشعر المزعجة أمام إصرار أمه على عدم تزويجه ، فرآها بين الخيال وقد استقرت في قبرها ، فاضطربت أحوال البيت حتى ألح عليه جده أن يتزوج . وهناك أمنية شقية تكررت هى بينها عند كامل وعاكف ، فكامل فى يوم تأهبه لخطبة رباب يستشعر العجز عن التعبير ، ويملكه الحياء دون الإنشاء بمرامه : « ولما ضقت

(١) الرواية: ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

بالواقع الخفيف روح من نفس بالأحلام ، فرأيتني في جزيرة مهجورة ، وليس بها من حي إلاي وحبيبتى ، حيث الحب لايسم الحب خطبة ولا كلاما ولا اتصالا بأحد ، وهفت نفسى في محنتى إلى تلك الجزيرة المهجورة^(١) . أما عاكف فقد طارده الأوهام بمنافسة متوهمة حول نوال ، ولا قدرة له على النضال ، « فاستسلم لأمانى شيطانية مرعبة ، تمى في صممة غارة جنوبية تقذف القاهرة بالحم فتدك مبانها وتهلك بنياها ، فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار ، وشخصان حيان لاغير ، هو وهى !! هنالك تصفو له بلاخوف ولايأس ولاغيرة ولا جهد^(٢) » . وقد تمى محبوب شيئا من ذلك حين أخفق في إخضاع « نعيمة » بنت حد يس بك الأرسطراطية ، وتركته وحيدا عند سفح الهرم وعادت بسيارتها ، فتمتم ساخرا . « إن أربينى قرنا تنظر إلى مأسأتى من فوق هذا الهرم . ثم غلبته موجة غضب مفاجئة فاحمر وجهه الشاحب واضطربت أرنبة أنفه ، فود لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الهرم المائلة^(٣) » . إن « كامل » لاينى غير الحرب ، العزلة ، وكذلك يتجنبها عاكف ، ولكن تأره ليس مع نفسه — مثل كامل — وإنما مع الناس ، مع هؤلاء الأقوياء الذين يأخذون الحياة مأخذا سهلا ، فيسومونه — دون أن يدروا — سوء العذاب ، لذلك يستحقون الإبعاد ، وليكن إبعادا من وحى اللحظة ، فالحرب نظل المدينة بالدمار كل مساء . أما محبوب فتأره عند المدينة ، وهو لا يحمل به ولكنه يفكر فيه ، لذا لاينب وعيه وإنما يحتمن وجهه وينفعل بشدة ويتمنى لو يستطيع — بإرادته — أن يقتنع كل إنسان حجرا .

(١) السراب : ص ١٩٨ .

(٢) خان الخليلي : ص ٩٩ ، ١٠٠ .

(٣) القاهرة الجديدة : ص ٧٨ .

أما « زقاق المدق » — وهي الرواية الثانية التي تعرضت للقاهرة إبان الحرب — فهي على نحو ما يصفها الأب جوميه — حافظة بالشخص الحية القريبة من النفس ، وتصور الجو العجيب الذي يدور ليلا في ذلك الحى ولا سيما بين المتسولين وأصحاب العاهات وصانع العاهات العجيب « زبطة » وفي هذه الرواية فن سيكولوجى ونظرات ثابتة حقا وروح فكاهة نابضة بالحياة^(١). ولكن يجب أن نحدد اتجاه هذه الفن السيكولوجى ، فهو ليس الكشف عن الدوافع ، وإنما تحديد ردود الفعل تجاه أزمة العصر بصفة عامة ، وفي هذا تختلف الزقاق عن السراب اخلافا حقيقيا في المنهج ، على الرغم من التقاطها حول تقديم شخصيات تنقسم بالشذوذ ، مثل زبطة والدكتور بوثنى ، ولكن شذوذها ليس نتيجة ظروف خاصة بقدر ما هو انعكاس لأوضاع اجتماعية غير عادلة . والسكب الحقيقى الذى تمثله « زقاق المدق » يتمثل في بناء العام الذى اندمج فيه الاهتمام بالشخصية ، ليصير — في موازاة رائعة — اهتماما بالزقاق نفسه .

ولنا على الاتجاه التحليلى فيها ملاحظتان ، الأولى : تتصل بهذا الرضا البالغ الذى تعكسه الشخصيات في مجموعها ، فهي على غير وعى بمأساتها الخاصة ، وقد يكون ذلك مقبولا في بداية الرواية ، حيث الزقاق مغلق على أهله ساجد عزله ؛ ما يزال يعيش في البطولات الخيالية التى يلتقى بها شاعر الرابطة ، ولكن الحرب اقتضت حياته بغير رحمة ، فرحل عنه حسين كرشه يطلب الثراء والمتعة في ممسكات الإنجليز ، وتبعه عباس الحلو ، وكان اخفاء حميدة خاتمة المطاف . وقد ألجأت ظروف غير إنسانية قوما إلى المتاجرة بمهارتهم أو اصطناع هذه العاهات لإثارة الخوف في قلوب الناس وابتزاز قروشهم ، وانتهى آخرون تحت وطأة المنفى الاجتماعى

(١) ثلاثة نجيب محفوظ ص ١٠ .

والقسوة إلى سرقة الموتى أو العته أو الالتهال الخلقى، ولكنهم — فيما عدا حسين كرشه — غير قادرين على التعبير عن مأساتهم، لا يكاد يفتابهم القلق، ولا يتند إذراكهم إلى أبعد من مدخل الزقاق. عم كامل وسنيه عفيفي وكرشه وبوشى والشيخ درويش، شخصيات حية حقاً، نجد نظائرهما عند جوركي، ولكنهما متوقفة ومنضوبة، وتلك طبيعتهما المستمرة، لكنها فى رواية اجتماعية وفى فترة الحرب، وكعلامة على طريق التطور الاجتماعى. كان من الأوفى أن يقرب إليها قلق الفترة وصخبها ولا متوليتها، وهو ما انفردت به حميدة للتعبير عنه. وإذا كان عباس الحلو يقامها المصير وتأكيد الإحساس بمأساة الحرب وشناعتها، فإنه خل فى حالة «الرضا التام» أو الخمول، حتى أيقظه الحب، فكانت — كدورة اللولب — حركة النهاية.

وقد حفيت «حميدة» — وهذه ملاحظتنا الثانية — بأكبر قدر من اهتمام الكاتب، بها تبدأ الرواية وتنتهى، هى فسة مأساة الزقاق المطلق حين انفتح على الدنيا العريضة وحاول أن ينال من «نعيمها» ويشابثنى «مقام» الحرب. وحميدة جميلة جمالا وحشياً، وهى تستمد حداثتها من إحساسها بجمالها، ومن إحساسها بأمرها السايطة اللسان، ومن يدها، نعيم الأحياء الشعبية كثيراً ما يكون عدوانياً، وقد عرف أنها تكره الأطفال، ولا تتورع عن المجاهرة بأى شئ، شديدة الادعاء، جوح الخيال — والمجتمع الذى قابلت الحرب قيمه ومواضعه بعينها ذلك — فمن حقها أن تجزع حين ترى ألا مفر من الزواج بالحلو، فقصرها إلى غرفة رطبة، تعمل فى الطبخ والغسل والسكنس وليس من المستبعد أن ترى فى الطريق حافية والافارقة تأتى من أن هذه الأماني العذاب تنطلق من فتاة ضائعة، خرج من رأسها حالا عشرون قلة!! وأغلب الظن أن الكاتب قد فرض على حميدة أمنيته الخفية أن...

تكون بنت باشا ولو في الحرام (ص ٤٥) كما أسرف في إظهار حبها للمال وتطلعها إلى الثياب والعروض الغالية «ولذلك تركزت عبادتها القوة في حب المال على اعتبار أنها المفتاح السحري للدنيا»^(١) وهذا الإسراف يحملنا لأنامى نهايتها، فهي عاهر بالظرة - كما عبر فرج إبراهيم - ومصيرها ليس مرتبطاً بالحرب أو أوضاع المجتمع بقدر ما هو مرتبط بيناتها النفسي الذي تناقض فيه الظاهر - أو الظروف الخارجية - مع الباطن ، فكان مصرعها نتيجة هذا التناقض الحاد . إنها تختلف عن الحلوة الذي استدرج إلى نهايته بغير عطف على أحلامه المسانة ، أما حميدة فمميها في تسكونها - كبطل الأساة الكلاسيكية ، ولكنها كما كسدت من حيث لا تهم بالخطيئة بل لا تراها خطيئة على الإطلاق ، وقد أفسد هذا التصور مغزى الرواية . إن حميدة - بعكس ما كتب عنها ومجّدت الرواية من أجله - ليست ضحية حرب وليست رمزاً لمصر إبانها .

وفي « بداية ونهاية » اخترزل الزقاق إلى (شقة) متواضعة في حارة ، تسكنها أسرة معدمة تخلى عنها كافلها . وفي هذه الرواية تحقق التوازن بين العنصرين : الشخصى والاجتماعي ، في تشكيل الشخصيات ، فلي الرغم من أن الأخوة الأربعة أشقاء فإن كلا منهم كان عالماً منفصلاً بذاته ، وإن تجمعوا حول رغبة واحدة هي الحفاظ على كيان الأسرة ، وقد حرص الكاتب على الموازنة بين ما هو من صنع الوراثة وما هو من تأثير البيئة ، فحسن صورة من أبيه في ميله إلى الطرب ، ولكن بناؤه الجسدى وتدليله دفما به إلى القفل في المدرسة ، فكان ذلك سبيله إلى حياة (البطجلة) التي انتهت إليها ، أما حسين فحمل صورة أمه النفسية في حزمها وثباتها للشداؤد وقبولها قلب الزمان بغير سخط مدمر ، وحملت نفيسة

(١) زقاق المدق : ص ٤٤ .

وجه أمها ، في ظروف اجتماعية مختلفة ، فاختلف المصير . أما حسين — لتمررد الأكبر — فقد ظهر منذ البداية عظيم الادعاء ، شديد البرم بالتضحية ، مع قبولها من الآخرين بالصمت عنها . وإذا كان نجيب محفوظ قد جبل من هذه الأسرة نموذجاً لطبقها وما تماهى من ظروف شديدة — وقد قال حسين ذلك صراحة اذ يتأمل الطريق في منطقته إلى طنطا «لست فرداً ولكنى أمة مظلومة»^(١) فإن حسين حل عبء التعبير عن معاييب الطبقة ، على حين ذهب حسين إلى التعبير عن إطار أكثر شمولا ، هو (الأمة) كما عبر في تأمله . وقد حاول بعض الدارسين أن يربط بين «إحسان تركى» و«نفيسة» إذ انتهتا إلى صورة واحدة ، مع أن الأولى أمها من (عوالم) شارع محمد على والثانية سيدة فاضلة . ويستنتج من ذلك أن نجيب محفوظ لا ينظر إلى البيئة على أنها وعاء يتشكل ما بداخله تشكلا حائما جامداً^(٢) . وهذا صحيح إذا نظرنا إلى البيئة بالمعنى الضيق ، أى في حدود الأسرة ، ولكن اعتماد البيئة العامة وأوضاعها واحدة ، وربما كان الاستنتاج الأكثر جدوى أن يقال إن الكنايب لا يحمل الوراثة تتحكّم بقانونها الصارم ، وتشاركها التأثير بدوافع عديدة داخلية وبيئية ، وقد انطوت كلتا المرأتين على ميل دفين إلى التمتع ، إحداهما بدوافع الوراثة ، والأخرى نتيجة لإحساس حاد بالحرمان واليأس من السعادة ، ولكنهما كانتا تستمدان الإحساس بالاستشهاد والتضحية ، وتحاولان إقناع ذاتيهما بأنهما اندفعتا من أجل الآخرين من الأخوة فحسب .

وفي «الثلاثية» تصنع الوراثة تأثيرها الضخم الذى يكسح تأثير البيئة ،

(١) بداية ونهاية ص ١٩٩

(٢) غالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة العربية ص ٩٩ ، ١٠٠ .

فالسيد أحمد عبد الجواد ، برغم جبروته وصرامته في معاملة أسرته ، قد أعجب أبناء على شاكلته تماماً ، وبخاصة ياسين الذي اجتمع عليه ورائة الأب والأم معاً : هو عضواً كأيهم ، وفيه ازدواجيته . وإذا كانت ازدواجية « السيد » مضممة بين حياته الجادة في البيت وللمساحة جداً مع نفسه ، فازدواجية ياسين كانت بين حرصه على مظهره وأناقته ، مع إهماله لثيابه الداخليه إهمالاً شديداً^(١) ، فكلما الرجلين له ظاهر وباطن ، وتلح على ياسين بقسوة علاقة أمه بالغاكهي ، منذ رآهما أول مرة وإلى أن جعلت من الطفل رسولا إليه : « ثم بلغ به الحال أنه كان إذا اشتاق إلى لذيذ الفاكهة استأذن أمه في أن يذهب إلى الرجل ليدعوه » الليلة . ذكرهنا وجبينه يندى خزناً ، ثم فزع في قهر ، ثم صب وجرح^(٢) . وهو إذ يحتسى بامرأة أبيه الطيبة متعلقا بآخر أمل في حسن الظن بالمرأة ، يكتسحها فيها يكتسح حين يشتد به القهر : « كل امرأة فذرة ، لا تدرى امرأة ما اللفة إلا حين تنفني أسباب الزنا ، حتى امرأة أبي الطيبة ، الله وحده يعلم ماذا كان يمكن أن تكون لولا أبي^(٣) » وقد كان رضوان بن ياسين وارث عبادة اللذة الحسية من أبيه ، وعانى من تمزق الأواصر الأسرية مثله ، فأكتسب انحرافه ، ولكن بشرته الوردية التي ورثها عن جده التركي محمد عفت ، ثم انعدام الرقابة المنزلية من أب سكير يجرى وراء نزواته ، وزوج أب ترحب بضيافته من البيت ، قد دفعا به في طريق معاكمة تماماً في طلبها للفتنة ، لم يخفف من غلوائه حماسه الوطني وانضمامه إلى شباب الوفد ، بل مزج بين اتجاهه السياسي ومنعاه السلوكي ، ففاز بالوظيفة المرموقة والسلطة الواسعة ، وسجل بذلك أن الفساد

(١) بين القصرين: ص ٤٠ .

(٢) بين القصرين: ص ٩٠ .

(٣) الرواية: ص ٩٣ .

السياسى والانحلال المطلق رقيقا طريق ، وأنها معاً علامة على الأربعينيات التى شهدت قاع الهاوية على كافة مستويات الحياة المصرية .

وتمثل خديجة صورة أخرى من حدة أيها وازدواجيته السلوكية ، فضلا عن أنها تحمل ألقا ، وقدرته على السخرية اللاذعة ، وهى إذ تفر بجلال أيها وحته فى السيطرة على بيته ، لا تفر لزوجها هى بأية موهبة ، وهوده بمنف لاهوادة فيه .

أما « كمال » الذى نشاهده فى « بين القصرين » صبيبا يبذل محاولات مستعجلة

لإثبات وجوده ، فهو الشخصية الأولى فى « قصر الشوق » وهو بامتداده بين الأجزاء الثلاثة قد توافر له قدر كبير من العناية بتصوير حاله الداخلى فى جوانبه العاطفية والفكرية ، بما لم يتبع مثله لشخص آخر ، مما جعل بعض النقاد على الظن بأنه هو نجيب محفوظ . وقد اعترف الكاتب بأنه وضع الكثير من نفسه فى « كمال » . وكمال فى « الثلاثية » يقوم بالدور الذى مثله حسين فى « بداية ونهاية » ، لا تقتصر قيمته كأحد أضلاع البناء ، وإنما ينطوى فى باطنه على أخص ما يتميز به هذا البناء . فكمال قد جمع رومانسية فهمى ونزوعه الوطنى مع حسية ياسين وعمق عائشة فلم يتزوج ، وخصوبة خديجة ، فولد فكريا أحده شوكت ، فتشكلت فيه صورة العصر فى خصائصها العامة ، وإن ظل غالبا فى حدود انتمائه الطبقي ، لكن حبه الرومانسى لمايدة شداد ، وشبكة الدؤوب فى كل ما يعرض له ، مع إيمانه بالحب ، يمثل تناقضا إنسانيا لا طبقيًا . وكذلك الأمر فى عشقه للفكر ثم وقوفه عند مجرد العرض التاريخى ، يمثل فيه أزمة مرحلته التى يمكن أن توضع فى إطار « البحث عن عقيدة » إذ أقبلت ثورة ١٩١٩ ، وانتكست نخلوها من المضمون الاجتماعى . ثم انتهت إلى أزمات سياسية مستمرة ضاعت فيها معالم الصواب والخطأ ، وقد انتهت مرحلة البحث عن عقيدة فى « السكرية »

فتخطى كمال تلقائيا عن مساقط الضوء ليخلفه القائلان : عبد المنعم وأحمد شوكت ، ثم رضوان في وفديته التقليدية .

وقد أعان الامتداد الزمني في الثلاثية — التي لم يتوافر لرواية سابقة — على منع الشخصيات القدرة على إغناء التحليل الاجتماعي في قطاعه الزماني الطولي ، متجاوزاً الصورة المألوفة في تحليله الاجتماعي التي يقتطع شريحة اجتماعية ويمزجها ، ويبعدها إلى عناصرها الأولى . ولكنه في «الثلاثية» يخفض شخصياته لمنطق التطور الصارم ، ويمزجه بذلك مع خصائص الشخصيات . ففي البداية لا نجد على مسرح الحوادث غير السيد عبد الجواد وحياته الخفية عن أسرته ، على حين يحتل عالم الأسرة درجة ثانوية ، ولكن « السيد » ما يلبث أن ينطوي — جزئيا — ونسح خديجة تنقذ زوجها وتعارضه ، وأمينة — الأم — تلطف من حدة ابتها ولا تلومها ، وكانت عابدة شداد تفتح مجلس أصدقاء أخوها ، بل إن محمد عفت رفض عودة ابنته إلى ياسين ، ولم يبال أن يصرح بأنه لا يرضى لابنته حياة مثل حياة أمها ١١ ورأينا أصدقاء الليل يسكفون على سهرتهم المألوفة في « عوامة » ، علامة على المرونة واغراض هذا التقليد ، واستعدادا للانفجار في التيار العام . بل إن صورة زنوبة ورفضها أن تصبح صورة من خالتها « زبيدة » علامة من علامات التطور الاجتماعي الذي يقف فيه جبل جديد موقف الحفاقة والرفض لما قبله جبل سابق ، وقد تمثل هذا فكريا في تمسك كمال بمدرسة المعلمين ، ولكنه تمثل على نحو أكثر جذرية في أحمد وعبد المنعم ، اللذين عملا بكل قوتها ، كل في سبيله ووفق عقيدته ، دون اهتمام بالآخرين .

٢ - على هامش الشكل الفني

إن معرفتنا بالمتاح الاجتماعي الذي آثرته روايات نجيب محفوظ وبوسائله في التحليل تضع أيدينا مباشرة على « الأساس » الذي شكل رواياته في هذه المرحلة الواقعية . وقد اهتمنا بالتحليل وتبعناه في متعاه النفس والاجتماعي ، وفي أساليبه المباشرة كما في السراب ، وأساليبه للضربة من خلال الحلم أو الحوار أو تعارض المواقف وتضاد طبائع الشخصيات الخ . ونحن إذ ننقل من التحليل إلى البناء العام أو الشكل الفني نركب تيارين متعارضين ، يمثل أولهما الانتقال من الجزء إلى الكل ، ويمثل الآخر انتقالاً من الممود القوي إلى النواحي والأطراف التي تحفظ للعمل الفني اتساقه . وقد يبالغ بعض النقاد فينظر إلى الجوانب الجمالية في الأعمال الفنية - أياً كانت - على أنها الجوهر والحصلة النهائية ، ولكن هذه النظرة المثالية فضلاً عن كونها تنزوي في ركن محدود من الاهتمام النقدي ، فإن جمالية الشكل لم تكن عما يعنى به الواقعيون أو بمنعوه اهتماماً ، وبذلك تظل كلماتنا الموجزة على هامش الشكل الفني ، وليست دراسة في فلسفته أو جماليته .

وقد يحسن أن يبدأ بـ « السراب » تلك التجربة الفريدة ذات الشكل المتميز ، إذ ظلت بمنزل عن اتجاهه الاجتماعي ونزعة التحليلية بوجه عام ، هي أقرب ما تكون إلى تجربة ذهنية من وحى ثقافته كمتخرج في قسم الفلسفة ، صاحب « قرويد » لبضع سنوات يحكم دراسته ، ولا بد أن يكون عايشه حيناً بحكم اتجاهه الذي تبلور وهو ما يزال طالباً ، ولعل هذه الرواية ألحت عليه قبل أن يكتبها وينشرها ، فزاولها كتجربة في الشكل والمضمون معاً بعد أن استقرت قدمه على الاتجاه الصحيح عبر أربع روايات لاقت الكثير من رضاه النقاد والقراء . وإذا كان كامل رؤية يحمل جرائم « أوديب » أو « أوريب » أو كليهما ،

أو هو شيء مختلف تماماً ، فإن موقف الروائي سيختلف عن موقف الطبيب أو المحلل النفسي تجاه « حالته » ؛ إن الطبيب يوجه كل اهتمامه إلى المرض، ومن ثم يحاول كشف الأسباب للرابطة بين السبب والعلاج ، ولكن الروائي ليس معالجا ، ومن ثم لا تعنيه الأسباب كل هذا العناء . إن لديه أسبابا خاصة التي تجعله « يتجاهل » بعض الأسباب أو الدوافع . مهما حاول القصاص أن يجمع كل خيوط التجربة وتفصيلاتها ، ومهما حاول الربط بين الجزئيات كيما يحل من القصة في مجملها واقعة نفسية من طراز بذاته ، تبقى هناك جوانب في عمله القصصي مرجعها إلى قدرته التعبيرية أى مقدرته الفنية، ولا تقوم فيها المعرفة الموضوعية التحصيلية بأى دور أو على الأقل بدور خطير ، فكثير من التجارب وكثير من الذكريات وكثير من العواطف ويحتمل أن يكون معظمها ، ليست لفظية ، ومن ثم يتحتم على الكاتب، وليس بين يديه سوى الألفاظ، أن يخلق عن طريق اختياره وتجميعه للتفصيلات الصورة الموهمة بجموع الشعور ، أى الصورة الموهمة بأنه لم يحدث أى اختيار أو تجميع .^(١)

وقيام الرواية على شخصية « كامل » فى الأساس أدى — عند بعض النقاد — إلى الإسراف فى إحكام الشبكة فتحولت إلى عمل آلى يشر فيه القارئ، بأثر الصنعة ، إذ تحكم النموذج النفسى الذى بنى على عقدة أوديب فى أحداث القصة وشخصياتها، مما جعل الكاتب يستخرج كل موارد نظرية الشخصية وبنائها^(٢). وقد يكون الأكثر إنصافا إبعاد شبه الآلية فى الصنعة وإن كان من

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب: ص ٢٥١ والراجع المثبتة بها .

(٢) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٧٥ .

الحق أن الكاتب كشف عن اتجاه مجرى الحوادث منذ القبول الأولى ، وهنا تطورت الرواية في حدود المنطق السليم البعيد عن المفاجأة والإثارة ، وتحول التركيز على التحليل النفسي في رصد الحركة وما يحدث من ردود أفعال في نفس كامل ، « ولا يحس القارئ - بل لآله - يكشف في كل صفحة أغواراً جديدة داخل الشخصية ، ومن هنا كان الاستمتاع باكتشاف المجهول النامض من جوانبها الذي حل محل عامل الإثارة التقليدي في الرواية ، فلم يشتمل الشكل العام على مفاجآت قوية إلا في النهاية ، ولذلك كان الشكل هندسياً متناسقاً تأتي فيه النتائج كحلقات طبيعية للأسباب التي سبقتها^(١) » .

على أن هذا المماسك والتلاحم بين المواقف والشخصية الذي نظر إليه على أنه إسراف في الحبكة أو تناسق في هندسة الشكل يأتي من كون الرواية تعتبر رواية شخصية، وهي إلى ذلك مروية بلسان بطلها ، ومن الطبيعي أن يكون هو نفسه محور ما يروى ، وأن يكون موجوداً في كل مواقف الرواية عارفاً بأمر ما يرد على لسانه . وهذه الرواية هي الوحيدة للكاتب التي يرويها بطلها ، ولعله قدر ما ستمرض له من رتابة ومردية تقريبية فحاول خلق نوع من الحيوية بافتداء الحوادث من نهايتها ، وهذا الأمر قد لجأ إليه في هذه الرواية وحدها ، وحين رأى الكاتب أن التجربة النفسية يناسبها أن تنقل بطريق البوح والاعتراف من صاحبها نفسه فإنه بموت الزوجة والأم قد تم له الشفاء ، ولا شك أن هذا الاستواء الذي نظر به كامل إلى حوادث لم تكن سوية هو السبب في تلك الآلية ، أو الهندسة المبالغة ، وفضلا عن ذلك فإن الحوادث — وهي تروى بتقل ويقظة ذهنية واضحة — قد فقدت غصارتها وحيويتها ، وهذا ما جعلنا نتعرض على

(١) نيل رابع : قضية الشكل الفني ص ٣٠٤ .

استعمال ضمير المتكلم في التجارب النفسية ، على عكس ما يرى الكاتب ومن تعرض لهذه الرواية بالنقد . لقد تحولت الرواية في صفحات كثيرة إلى مجرد « حالة مرضية » تعترف أو تروى بعد أن صارت خارج التجربة ، ولو أن « كامل » أو الكاتب قد روى الحوادث إبان حدوثها لرصد الفعل ورد الفعل ، وتمكن من تصوير اللحظة بكل تناقضاتها واحتدامها وغموضها واضطرابها ، ولكان ذلك أكثر صدقا فيما يخص شخصية مريضة . وهذا الأسلوب من شأنه أن يكون أكثر إقناعاً ، لأنه لن يفصل النقطة المريضة عن سائر نشاطات الشخصية وكأنها شرعية اقتطعت ووضعت تحت المجهر معزولة إلا من الأسباب والمسببات ، وبذلك يحقق « وضع سجل لعالم الأحاسيس بأسره ، ولأسر الأفكار العابرة إذ تزحف عبر العقل ، بل إلى الإمساك بها في لحظة جريانها كما فعل جويس في «ولس»^(١) . وعلى نحو ما يقال : إن التجربة لا تمجد إطلاقاً ، كما لا تكتمل إطلاقاً . إنها حساسية عظمى ، إنها كناية عن شبكة عنكبوتية هائلة ضمت خيوطها من أنف الخيطوط الحرارية المعلقة في حجرة الوعى ، تقتنص في نسجها كل ذرة يعملها الهواء^(٢) .

* * *

في المرحلة الواقعية هند نجيب محفوظ ، كملح عام ، كان يضع الفرد في إطار من بيئته الخاصة ، ثم يحركه من خلال ظروف خارجة عن إرادته ، هي دائماً من صنع البيئة العامة أو المجتمع الذى يتولى توجيه هذه الظروف وصنعها وفرضها ، ويكون جهد الأفراد هنا مقاومة هذا المصير للفروض ، وفي صراعهم القاسى مع

(١) ليون ايبل : القصة السيكولوجية ص ٢٩ .

(٢) السابق ص ٤٣ .

ظروفهم وحوائل مجتمعهم تأتي الفرصة الطبيعية لإدانة هذا المجتمع بالانهيار والفساد والظلم ، كما يدان الأفراد أيضاً بالانتهازية الوصولية وبالأنانية والتفاضى عن الوسيلة في سبيل الغاية . ولكن « توازن » الشكل الفني احتاج إلى محاولات متكررة ، حتى استقر في صورته المقبولة من « القاهرة الجديدة » إلى « بداية ونهاية » .

في « القاهرة الجديدة » يبدأ الفصل الأول بمشهد عن خروج الطلبة من الجامعة فيصف ساحة الجامعة وقد مالت الشمس فوق قبتها المائلة ، و « في السماء دارت حديدات حيارى وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة » ، ثم يبدأ حوار بين بعض الطلبة للبتدئين حول ظهور الفتيات في الجامعة ، ويرى بعض الدراسين أن مثل هذا الوصف الخلفي لا يخدم البناء العام للرواية ، لعدم وجود صلة قوية بينه وبين ما يليه من أجزاء ، ويقر النارس بما في الحوار بين هؤلاء الطلبة من ذكاء ولكنه يقرر أنه في غير مكانه ، إذ أن الشكل الفني للرواية لا يستفيد من مثل هذا الحوار ، بل إنه يتحول إلى عبء ، لأنه لم يدر بين شخصيات الرواية ذاتها وإنما بين طلبة مجبولين ، ومن ثم لا يساعد على إلقاء الضوء على الشخصيات نفسها ولأنه لا يساعد على رسم الخلفية الاجتماعية للرواية التي لن تمس موضوع الطالبات والجامعة من قريب أو بعيد^(١) . والذي نراه أن هذا الاستنتاج متمبعل يحاييه التوفيق ، وأنه يمتد على الفصل للمصطنع بين الشكل والمضمون ، وإن كان قد أدان المقطع الحوارى بين الطلبة للبتدئين على المستويين ، فهو عبء على الشكل ولا فائدة فيه للمضمون . وقد نبهت عن مرام رمزية في الوصف

(١) نيل رانجب : قضية الشكل الفني ص ٦٨ ، ٧٠ .

التقليدى الذى بدأت به الرواية، وقد تكتشف صلة بين الخدمات الخائرة فى السماء والطلبة للنطليين على الأرض، كما يمكن أن نمر على مثل تلك الرموز السريعة فى قبة الجامعة المتألمة بقسوتها وعزلها ومع ذلك تفرز أمثال محبوب عبد الناصر . ولقد كان الحوار الذى دار بين الطلبة للبتديين على غاية من الأهمية كمدخل يحدد مسار الرواية بعد ذلك، وقد يعد من حسناته أنه لم يمر بين أبطال الرواية، ولم يدر بين شخصيات معروفة بأسمائها، ليس لجرد أنه استدراج لإنطاق أبطالها الأربعة، فثلك مسألة هينة، وإنما لأن الكاتب أراد أن يضع صورة الطالب الجديد فى مقابل الطالب القديم الذى يوشك أن يتخرج . يحلم الأول بالحب ويناقش مسائل مصيرية كبرى على المستوى الإنسانى، فيدلى بأحكام قاطعة — كحاسة الشباب — عن العلاقة بين الجامعة والله والطبيعة، على حين يتضاد الفريق الآخر بتواضع ويتحدث عن دور للمرأة، ويحاول الكاتب أن يطلعنا على «المهويات» النفسية لكل واحد من خلال تعبيره السريع عن رأيه فى المرأة . إذا وضعت هذه الآراء فى مقابل جرأة للبتديين وضعت أمامها أسئلة الشباب المصرى الذى يبدأ محلقا فى السماء، وينتهى إلى البحث عن وظيفة، مثل ما فعل أحمد عاكف بعد ذلك، فقد كان يمتنى أن يدخل كلية الحقوق لأنها كلية الوزراء، ولكنه انتهى إلى قبض الربيع، وإذا يتمكن «حسين» من النجاة بنفسه والاتحاق بالمدرسة الحربية، يواجه عبد النعم شوكت هذا للصير، فيلتبس المون من «رضوان» الذى فتحت له آفته وحزيبته طريق الوظيفة . وعدم ذكر أسماء هؤلاء الفتيان للبتديين له مفسراه الغلص، فكانها الآراء الشائعة والمستمرة بالنسبة للجامعة، وفى المبارات للتبادلة قلق واضح تجاه المرأة، والعقيدة، وتطور الحياة الاجتماعية وكأنه إشارة ذكية أخرى إلى المناخ الفكرى العام الذى تمحرك فيه حوادث الرواية فيما بعد .

وفي التعليق على موضوع المحاضرة يستكمل الكاتب في الفصل الثاني ملامح المناخ الفكري والاجتماعي ، وتبدأ الشخصيات في تقديم نفسها ، ولكنه لا يتنوع منها بذلك ، فيأخذ على مدار أربعة فصول في تقديم الأصدقاء الأربعة على التوالي ، عارضا - بطريقة سردية تقريرية - تاريخ كل منهم وظروف أسرته ، وجوانب نفسه ، أى أنه يقدمه كاملا بصورة لا تدع مجالا للتعرف على جديد تجاه هذه الشخصيات ، مما يفقد الرواية الكثير من حرارتها وتشويقها ، إذ لا تدعش لشيء ، فنعرفنا القاطع والمحدد على إمكانيات الشخصية بمعلنا نتوقع منها ما حدث بالفعل ، ولا نشعر أنها تكشف لنا عن جانب خفي من جوانبها . ثم يبدأ الصحاب الثلاثة في التراجع عن مسرح الأحداث ، ويصطفى محبوب وحسبه ليكون بطل مأساة القاهرة الجديدة . وقد ظلت الشخصيات ثابتة على صورتها التي رأيناها أول عهدنا بالتعرف عليها ، مما جعل الشكل الفني يبدو غاية في البساطة والسذاجة .

وفي «خان الخليلي» كان الكاتب أكثر تجربة وخذرا ، فلم يزل نموذج عن الشخصيات التي نما بينها ، بل استفاد من هذه الشخصيات الثانوية فائدة كبرى ، فتدفق الضوء من عدة زوايا مما أعان على تحديد كافة أبعاد الشخصية — بما فيها العمق — فتجلت واضحة ، صلاتات أحمد عاكف التي عرفها في منزله الجديد تهم بهذا الدور ، فهو يوضع بين العلم ونونو الخلطاط ، وأحمد راشد الخجلي . العلم نونو يمثل الفعولة والإيمان الساذج والمطلق بالحياة ، وأحمد راشد مثل للتفك الاشتراكي الذي يملك وعيا بمصره ومجتمعه وقضه . وكان أحمد عاكف محروما من الجانبين معا .

وقد دفعه الكاتب بذكاء إلى حوار مع كلا الرجلين ، فرف عاكف من أسرار حياتها ماجمله بقر لنفسه بأن حياته توشك أن تذهب آخر ومضاتها هباء ، ولكن «نوال» تظهر في اليوم التالي في نافذتها فيتمش الأمل النابل في نفس الضحية ، لتصحو من جديد وتصبح ضحية مرتين ، لابل إلى النهاية ، فالبؤس في مصر — كما تقول القاهرة الجديدة — ورواة اجتماعية .

الشخصيات الثانوية تقوم بدور هام في « خان الخليلي » لأنها مناقضة لشخصية عاكف ، ومن ثم كان بإمكانها أن تعدد معالنه وتكشف نوازه الخفية التي يثيرها التضاد ويستفزها التعدي ولو بالصمت ، ولكن شخصيات « القاهرة الجديدة » للنناقضة اختفت من الصورة لتظهر في الصنحتين الأخيرتين وتناقش أسباب مأساة صديقهم الذي راح ضحية استهائته ، على حين بقيت الشخصيات المماثلة من أمثال : سالم الإخشيدى والفتى الثرى صاحب البيت أحمد عاصم وإحسان تركى نفسها ، ولهذا لم تستطع هذه الشخصيات أن تكشف عن جديد في نفس محبوب ، وظلت تتبادل معه الحوار الذكى دون أن يكون حواراً حياً نابهاً من أحماقها ، قد يكون له مغزاه الاجتماعى ، ولكنه خال من الدلالات النفسية .

وليس التوازن بين عاكف وأضداده هو الأساس الذى يقوم عليه بناء هذه الرواية ، فهناك لون آخر من التضاد المتوازن في « داخل » نفس أحد عاكف ، فهو في سلوكه الاجتماعى لا يخلو من واقعية ، حريص على علاقاته بالآخرين ، مدبر إلى حد البخل نسبياً ، وفي حياته النفسية واقعى إلى درجة اليأس والمرارة والضراوة والأناية ، ولكنه في علاقته العاطفية الصامتة بنوال كان رومانسياً حالماً لم يتخط المراهقة بعد ، حتى لقد فكر — وهو فى الأربعين —

أن يبعث إليها برسالة سرية يشرح فيها عواطفه . وهناك توازن آخر صنعه تطورات الحرب مع تطورات حياة هذه الأسرة في إبان مرض رشدى بخاصة ، فبدأ مرضه مع ضرب الأحياء القريبة من الأزهر ، ومات في ليلة رهيبة من ليالى الفاترات ، كما حدث للسيد أحمد عبد الجواد بعد ذلك ؛ فقد قامت أحداث الثورة ثم الحرب بصنع خط مواز لحياته الأسرية . كانت الثورة الشعبية علامة على ثورة شبابها الذى أوشك على الغروب ، ولكن الحرب عجلت بنهايته ، على أن هذه ليست الصلة الوحيدة بين الممثلين ، فنجالس « عليات الفاترة » صورة من مهرات أحمد عبد الجواد عند زبيدة « المائلة » بعد ذلك .

وقد استطاع « رشدى » بحيويته وإقباله على الحياة ، وهو قفيض آخر لأخيه ، أن ينتزع بطولة الرواية في نصفها الثانى ، وتراجع أحمد — بعد اليأس من الحب — إلى الصف الثانى ، واستقطبت تطورات قصة الحب والموت جهود المؤلف ، فضاعت اللوحة الاجتماعية ، ولم يعد الإطار يتسع لتبر رشدى ونوال ومن يلوذ بهما . كان أحمد من خلال جلسات « قهوة الزهرة » يضع المجتمع والعالم كله بين أيدينا ، ولكن بظهور رشدى (ص ١٠٩) تضائل الإطار وضاعت بؤرة الاهتمام حتى ليكن أن نسمى قصة رشدى ، وقد يستطيع البطل الفرد أن يوحى بمشاكل المجتمع كاملا أو الإنسانية جمعا في وجه من أوجهبها ، ولكن رشدى لم يكن مؤهلا لذلك ، لأنه في عبادته للذات لا يستطيع أن يحمل عبء التعبير عن مجتمع كانت مشكلته الأولى : الغبز والحرية . وبعد أكثر من مائة وأربعين صفحة مات رشدى ، وعاد أحمد يلتبس المزاء عند الصعاب ومعه عادت اللوحة إلى الاتساع من جديد ، ولكن الرواية كانت تلهم خيوطها لتقول كلمة الختام . وقد يحمد للكاتب هذه النهاية المتفائلة التى ختم بها روايته القاسية ،

فالأصرة تضيق بالحى الذى فقدت فيه حبيبها رضى ، وتبحث عن بيت جديد فى أطراف العباسية، وهناك يتخايل لأحمد عاكف بواحد حياة مستقرة ، يحظى فيها بأبى مناسبة له . وبأبى الكاتب أن يقف عند هذا الحد ، فينحى شخصياته جانبا ، ويخاطب القارىء بلمحة تقريرية مباشرة يؤكد فيها مغزى هذا اللقاء فى النهاية ، وهو أن منطق الحياة أقوى من أى منطق آخر ، وأن الأمل جزء من جوهر الإنسان وطبيعتهما أحاطت به الأرزاء . وقد لجأ إلى التدخل مرة أخرى حين علق على انقار رضى فى سهراته الليلية وانزلاقه إلى القامرة ، فترك الحدث مجداً ، والشخصية معزولة ليذم القمار ويبين مضاره ^(١) ، ولكن الرواية — باستثناء هذه الملاحظات العابرة قد حققت على نحو واضح التلاحم بين الشخصية والحدث ، وبين الشخصى والاجتماعى فأحد عاكف لا يمكن عزله عن الأحداث كما لا يمكن عزلها عنه ، حتى تلك التى ليس له فى صنعها إرادة كالحرب والغارات ، ومأساته فى بعض أوجهها سببها هذه الحرب وتلك الغارات .

وفى « زقاق المدق » لا يقف عند الشخص مثل محبوب ، ولا عند الأسرة — مثل آل عاكف — ولكنه يقدم شريحة اجتماعية فى موازاة كاملة ، وليتمكن من وضع الشريحة فى أنبوبة الاختيار فإنه لا بد من عزلها وثبيتها فى فترة زمنية معينة . ولكن حرص الكاتب على جعل الزقاق صورة مصغرة من المجتمع الكبير حمله على أن يجمع فيه شخصيات قد لا تجتمع بسهولة ولا تقبل طبعاً هذه العزلة المفروضة ، يقول الكاتب فى تقديم الزقاق: « ومع أن هذا الزقاق يكاد يبعث فى شبه عزلة عما يخلق به من مسارب الدنيا ، إلا أنه على الرغم من ذلك يعج بحياته الخاصة ، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة ، وتحفظ

(١) نبيل راجب : قضية الشكل الفنى ص ٩٠ ، ٩٨

إلى ذلك — بقدر من أصرار العالم للنطوى ، ، ويعضى فيؤكد من خلال تلك المهمات المتصاعدة مع إقبال المساء ما يعجب به الزقاق من شخصيات متناقضة ، وإبراز «شخصية» الحرب وتأثيرها. على أن تجميع هذه العبارات (ص ٩٦) وحشدها دون إسنادها إلى قائل بعينه يكشف عن سمة من سمات الزقاق ، وهو أنه عجينة ذات خصائص تنفرد بها، ولكنه — برغم ذلك — كل يقبل الانقسام ؛ إذ تعبر كل جملة عن شخصية بعينها من شخصيات الزقاق يمكن أن نعيد لها إليها فيما بعد ، إلا أنها في مجموعها تعبر عن أعمق الزقاق وما يمر هذه الأعماق من إيمان ساذج ، وعناء بالحياة وتمرد يبحث عن السوى في الخلد والقيوبة . وشخصيات الزقاق تتكامل في تضادها كما تتكامل تهاويل الأرايسك وقوشه التي نشاهدها في قهوة العلم كرشة ، فيحقق التوازن على نحو أكثر كالا ، لأنه أكثر تنوعاً كما شاهدنا في «خان الخليل» ؛ فالسيد رضوان الحسين في عفته وزهده وسخائه وانقطاع عقبه يعادل للعلم كرشة مدمن الأفيون والشذوذ ، ويعادل أيضاً سليم علوان صاحب الوكالة بثرائه وعبادته للعمل واعتزازه بأولاده الذين يحتلون مناصب لا يمكن الفرض منها ، ثم بنهمه الجنسي التي يستعين عليه بـ « صنية القريك » اليومية . ويؤكد هذا التعادل بين الرجلين ، القائم على التضاد ما انطوت عليه زوج كل منهما ، فزوج رضوان مناقضة شكلاً وقوة روح (ص ٩٦) وزوج الآخر لم تكن تجاربه في حيويته وإقباله على ملذاته ، وطموح حسين كرشة يعادله نظامن الخلو وقناعتها بما حصل . كان حسين عنواناً للتمرد على الزقاق ، هجره مبكراً للعمل في للمسكرات ، واندمج في حياته الجديدة تعينه عليها طبيعته للدوانية وتركيبه الجسماني القوي ، فرف السكر ، وتنفى متعالياً بالكلمات الجديدة التي يحبها أهل الزقاق : اللارج والجتلمان . . الخ ، ويرد اسم مصر على لسانه مرتين لا يطيقهما^(١) ، ويعلم

(١) زقاق للدق: ص ٢٩٧ ، ٢٧١ .

بمزيد من الزهو أن الأنبا شى جولييان قال له إنه لا يفرق عن الإنجليز إلا فى اللون^(١)، بل يهذى وهو سكران بأنه يتنى أن يصير إنجليزياً طامعاً فى المساواة بالإنجليز فى بلادهم ، وهذه الأمنية التى تأتى فى غفلة من الوعى تمثل ماتمن إليه أعماله للتردة . على حين تفجد الحلو على عكس ذلك ، لا تقوته صلاة الجمعة فى سيدنا الحسين ، وهو هيب لكل جديد ، مبغض للأسفار لو ترك وشأنه ما اختار عن الملق سبيلا ، ولكن عواطفه تتجمع حول « حميدة » فتاة الزقاق الطموح ، ولا سبيل إلى اعتناقها غير اعتناق قيمها ، ومن ثم يجب أن يكون طموحاً ، وحين يعاود النظر فى حياة الناس فى الزقاق وما يتسمهم من حظوظ ، وقيس نفسه إليهم ، يشعر بفداحة الظلم ، ويكتشف أنه عاش ربع قرن فى الزقاق فما أفاد شيئاً ، فبعد الجهد الجهد لا يقبض يده إلا على ثمن « مرغيف » بينما تكسب رزم الأموال أمام علوان على كسب منه ، فالزقاق « لا يعدل بين أهله ولا يميزهم على قدر حبهم له » . وحين يفتنى غير فطرته ويقاوم قدره ، يحتل ميزانه فيلقى مصرعه . وحيث يوجد البلفى « جملة » يكون « الشيخ درويش » مثالا فى حدة الأعصاب حتى الجنون ، وإنا كان السيد رضوان الحسنى هو الصفة المكشوفة فى الزقاق فإن « الدكتور بوشى » و« زينة » صانع الماهات يمثلان الصفة الخفية بما يزاولان من نشاط فى سرقة اللون لـ « ليللا » . وتبقى « حميدة » أهم شخصية فى الرواية وإن حاول الكاتب أن يحمل الحلو قسيما ، وهى الزقاق مكثفا ، وهى وجه مقيت لفنائى الحرب ، تجمع زهد الحسنى قهمل نفسها حتى يتكاثر القمل فى أسها يأساً من حظها ، إلى تطلع علوان إلى الثروة ، وهو سفيرها إلى العالم خارج الزقاق ، تنتطلع إلى الثياب وتحمى بالأموال ولا تستبعد أن يهبط عليها الحظ فتزوج من مقاول ترى ١١ الحرب جلت كل شئ

(١) الرواية : ص ٣٧ .

وتجمع إلى ذلك شذوذ كرشة في مقبها للأطلسال واستهتار حسين بقيم الزقاق فتناذر به نير تدم، وقسوة زبطة. ولكنها لا تنطوى على شيء من رومانسية الحلو في حينه النائب لوطنه الصغير وأحلامه في السلام والحياة الوداعة، ومن هنا يكون لناؤهما وخطبتهما مؤديين إلى نتائج متوقفة. ولكن على الرغم من هذا التنوع الذي يرتفع — فيما يخص بعض الشخصيات — إلى مستوى التناقض الحاد فإن صورة هذه الشخصيات أقل وضوحا من مثيلاتها في «خان الخليلي» على قلة الشخصيات في الخان. وأغلب الظن أن السبب يرجع إلى طبيعة هذه الشخصيات وتوحيدها من خلال الحدث التالي، حقا لقد كانت العلاقة بين أحمد عاكف والللم نونو وأحمد راشد كالملاقة بين الحسيني وعلوان وكرشة... الخ، أي أن الرابطة مكثية أكثر منها أي شيء آخر، ومع ذلك نجد قوة الدمج على أشدها في «خان الخليلي» ولكنها في الزقاق فاترة، ونحسب أن ذلك يرجع لسببين، أولهما: أن شخصيات الزقاق يمثل كل منها عالما قائما بذاته وإن تلاقى وتبادلت الحديث. مشكلة كرشة مع الفلماق وزبطة مع الشعاذين وللوقت، وحسين مع الإنجليز، وحيدة مع عالم ما وراء الزقاق، وما يمثله هذا العالم من بريق أخاذ، والسيد علوان مع الجنس. ولهذا تتوالى فصول الرواية، يتولى كل فصل عرض «قطعة» من حياة شخصية أو أكثر، ومع ذلك لا نشعر بضرورة وضع هذا الفصل في مكانه من السابق واللاحق. وقد برزت شخصيات الخان من ذلك، وتجمهم عند «عليات» وراء وحدة الزواج، وتلاقيهم على المنهى وراء وحدة الشعور، وتقاربهم الاجتماعي دفع بمنصر الصراع إلى التراجع ليحل محله التحليل النفسي والاجتماعي. وثانيهما: أن الخان تجمعت حول شخصية أحمد عاكف، والشخصيات المناقضة وضمت لثابتها وخدمته

أيضا ، ولأن عاكف هو محور الاهتمام في الواقع فقد كانت هذه الشخصيات تمايشه في حياته الداخلية ، كان بعد أن يعود إلى بيته « تراجع » لتأه وحديثه ومشاعره تجاهها ، ومن ثم نشعر بقوة الدمج التي افتقدناها في الزقاق ، لأن شخصياته — فيما عدا الحلو — مسطحة بغير عمق ، قدمت كاملة من أول الأمر ، وتركت لتكرر أقوالها وأفعالها على مدار الرواية دون جديد . لم يفلت من هذا المصير غير حميدة والحلو قطبي الرواية ، فيمكن اعتبارهما من الشخصيات الثنامية أو المكورة — على حد تعبير فور ستر — إذ لا تفران عن نفسيهما دفعة واحدة ، ولا يمكن إجمال شخصية أحدهما في عبارة مركزة ^(١) ، كما أننا نعيش معها في عالمها الداخلي ، ويختلف المصير عن البداية بدوافع واضحة . وقد نستطيع أن نمعن نهاية حميدة من تمردنا وتناقض ظاهرها مع باطنها ، أو قوة روحها مع ضعف مركزها ، ولكننا لا نستطيع أن نتوقع مصرع الحلو قبل أن يحدث ، فشخصيته الهادئة المسالمة التي عرفناها في البداية لا تناسب هذا التوتر والتبجح الذي عايناه في النهاية ، وهو في هذا الجانب يختلف اختلافا جذريا مع محبوب عبد اللام ومع أحمد عاكف ، فمحبوب منذ الصفحات الأولى يمرر عن لا أخلاقيته ولا يخفى استهتاره وعدوانيته ، وأحمد عاكف — في التقرير الذي قدمه الكاتب عنه — ضاع بين عيب الأمرة وفطرته الخجول وتكوينه المضوى اللالفت في غير ارتياح ، وكلاهما انتهى كما بدأ وكان توقعه أن ينتهي ، ولكن الحلو بمصرعه كشف عن قوى مذكورة ، هي قوى الزقاق وقوى مصر ، لا يتردد أمام الاستشهاد في سبيل ما يظنه نارا أو شرفا . فمن الحق ما يقال من أن « محفوظ » في هذه الرواية قد راقب الجو الشعبي من الخارج ، ولم يش هذه

التجربة الإنسانية كواحد من شخصياته الأصلية . يتحرك من خلال حركتهم العامة ، ويشترك كأحدهم في مشكلاتهم ، ويماني التجربة الذاتية في أعماقها ، بل كان بمثابة المراقب والسجل أكثر من أى شئ آخر . وإدارة الحوار بالعامية يلقى مسئولية فنية لا قبل له بتحليلها بحكم موقفه ، فكل تمثيل على في الأحياء الشعبية الأصلية له وقته وحاسيته ودلالته في اللجوء إلى اللغة الفصحى لتنظية موقفه (١) .

وفي « بداية ونهاية » ضاقت الشريحة وصارت في حدود أسرة بعينها وبين أربعة جدران ، ولكنها جمعت خلاصات البنية الاجتماعية العامة ، وهم في تشبههم النفسى يلتقون جميعا على معنى تقديس الأسرة والرغبة في إنهاضها من عثرتها ، ولكن السبل تختلف حول هذه الغاية ، ومن اختلاف السبل تسلك السبل الرواية حيوياتها وأم مصدر من مصادر التشويق فيها .

ويضيف نجيب محفوظ إلى تكنيكة التقليدى في رواياته السابقة عنصرين على جانب كبير من الأهمية ، فلأول مرة - في مرحلته الواقعية - يلقى أبطاله بأنظارهم خارج أنفسهم ويناجون الطبيعة ، أو يتخذون منها موقفاً ، أو يخلمون عليها رؤاهم الخاصة . ومناجاة الطبيعة اخفت عند السكاتب منذ « كفاح طيبة » ؛ أى أنها ارتبطت عنده بالرومانسية ولم تظهر بهذا الشكل إلا في « قصر الشوق » مرتبطة بقصة حب « كمال » لعابدة شداد سليمة الأرستقراطية ، فعلى اليأس يأتى الاستغراق بالتصوف في حبها حتى رآها في كل مظاهر الكون ، وخلع حبه الأثيرى على كافة ماديات الحياة . ومناجاة الطبيعة هنا تأتى من صفاء نفس حسين وقدرته على الامتداد في الآخرين ، فندما اتخذ طريقه إلى « طنطا » ركب القطار لأول مرة خلا بنفسه ، فراح يعيد قورن أسرته وما معنى من كفاحها « وأرسل بصره من النافذة نارا من أفساره »

(١) في الثقافة المصرية من ١٧٢ ، ١٧٣ .

فرأى الحقول تتداحى حتى الأفق ، والخضرة لينة ناضرة بهيجة ، تميل رؤوسها مع الهواء في موجات متصلة ٠٠٠ ثم مد بصره كرة أخرى إلى الأرض المنبسطة الصاعدة الصابرة الخليرة ، فذكر دون وعي أمه ، كهذه الأرض الخضراء صبراً وجوداً والدهر يحرقها بسنانه ، لم يعد بوسمها أن تقوم بزيارة محترمة لأنها لا تجدد الثياب الثلاثة ! وتغيبت عيناه فنابت عن ناظره بهجة المنظر ، ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة وأسرته المتجعدة ، يا لمعجب ! إن مصر تاكل نبيها بالارحمة . ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض . هذا لعمري متهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون إنسا وراضيا . هو الموت نفسه . لولا الفقر لوصلت تعليمي ، هل في ذلك من شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ولكنى حزين . حزين على نفسي وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكنى أمة مظلومة ^(١) . والأسف على ابسار تعليمه شاركة فيه عاكف وأسفده إلى الفقر أيضاً ، والحديث عن وراثة الأقدار في مصر نحدث به محجوب وعاكف من قبله . ولكن « حسين » هنا يختلف بدواعته وإيمانه الموروث عن أمه ، فليس فيه تدميرية محجوب ولا قمة عاكف ، ولذلك هو حزين وليس بمقاقد ، وحزفه الهادي جملة أكثر قدرة على الامتداد في الآخرين ، ومن ثم اكتشف وحدة مصير الفقراء ، وأحس بقيمة الانتماء الواضح أو ما يسميه روح المقاومة ، ولذلك سيكون هو الوحيد الذي يقرأ كتاباً في هذه الرواية ، ويحدثنا عنه ، وسيكون هذا الكتاب عن الاشتراكية ^(٢) .

ويستعمل الكاتب الطليعة كإطار للشهد فيزيده إقصاءً وكأنما يرسمه

(١) بداية ونهاية : ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

(٢) الرواية : ص ٣٠٢ .

مرتين: بالطبيعة ثم بالأشخاص والكلمات ، مثل ذلك الموقف الذى كانت بهية تأبى فيه أن تجاوب حنين فى مطارده لها ، وهى تنطوى على حبله لآمالك البوح به ، وهو مستفز بصمتها (١) .

ولكن الطبيعة تقوم بدور أكثر خصوصية فى تصوير الشعور حيث تعجز النكلمات عن التمييز ، حين تصير نابعة من النفس لامتنعة عليها ، وكان ذلك حظ « أنيسة » لحظة سقوطها لأول مرة ، إذ ألح فتاها على حرمانها « فعاودها النحول والتخدير والرغبة والخوف ، وامتزج فى صدرها القلق واللذة واليأس ، ثم اشتدت الظلمة ، ظلمة عميقة غريبة ، كأنما تشر أجنحتها على فضاء لانهائى ، فلا مكان ولا زمان » (٢) . وإحساس أنيسة بالظلمة - فوق أنه حسياً نابع من انطفاء النور - نابع من نفسها ، ولذا يفقدنا الإحساس بالزمان والمكان ، فإنه مخالف للأوصاف المألوفة التى تساق عادة فى مثل هذه المواقف ، وهو أكثر قوة وإحياء ودخولاً فى أسلوب التعبير القفى من إلقاء كلب ميت تحت نافذة عاكف تطارد رؤيته يومين عقب وفاة رشدى ، فإذا ما أطل ورأى الجثة المنتفخة أجهد بالبكاء ، فهو استعمال ساذج فضلاً عن أنه فاقع .

أما العنصر الآخر الذى أضافته هذه الرواية فهو استعمال تيار الومى وإن كان فى حدود ضيقة جداً ، ولكن الاستعمال كان موقفاً إلى حد كبير ، فحين يقف أمام أخيه الأكبر يطلب عونه فلا يجد عنده غير أساور صاحبه يحتسبها من أجله ، ويتردد حين الطيب ، فالسرقة واضحة عارية ، ولكن ما العمل ؟ الحاجة لا تحرم « أساور امرأة !! وأى امرأة !! معال . شىء لا يصدق .

(١) الرواية : ص ١٥٢

(٢) الرواية : ص ١٠٤ ، ١٠٥

التأمل عن بعد الرواية في امتدادها يمكن اكتشاف البطل : « إن بطل الرواية هو المجتمع المصري في السنوات ما بين قبيل الحرب العالمية الأولى ومنتصف الحرب العالمية الثانية ، وإن الحادثة الرئيسية في هذه الرواية هي سير الزمن ، وتأثير هذا السير على أجيال عدة من المصريين عاشت بين هذين للعلمين الكبيرين من معالم التاريخ الحديث ، وإن القصة التي تسكن وراء الرواية هي قصة أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، وما يحدث لها ولأصحابها وتأثيرها وأصدقاتها في هذه الحقبة من التاريخ^(١) » . والرواية على ذلك ليست تسجيلاً تاريخياً وإنما هي صورة فنية أو تسجيلاً فنياً ، ذلك لأنها لا تهب عند حدود السرد أو التقرير ، وإنما تتجاوزها إلى التأمل والتحليل والانفعال ، وتتخذ مما يجري موقفاً^(٢) ، وهذا هو ما يميز الرواية عن التاريخ ويفرق بين الروائي والمؤرخ ؛ فالمؤرخ لا يرتبط بموضوعه ارتباطاً وثيقاً على الرغم من اهتمامه به ، ولكن ليس هذا هو جماع الأمر ، فالمؤرخ يسجل والروائي يخلق ويشكل ، وهو مع اهتمامه بالشكل العام يكون على معرفة أوثق بشخصياته من المؤرخ ، ولذلك يتمكن من عرض حياتهم الداخلية والخارجية دون المؤرخ ، مما يقترب عليه أن الشخصيات الروائية تكون عادة أكثر تحديداً من الشخصيات التاريخية^(٣) .

ولا شك أن بعض ما يمانية الشكل الفني في الثلاثية ، وأتاح لمثل هذه التهمة أن توجه إليها محاولة إخراجها من إطار الرواية ، يرجع إلى انفصال أضعف التلاحم بين الحياة الخاصة لأسرة عبد الجواد والحياة المتنة في الخارج بأوجهها

(١) الدكتور على الراعي : دراسات في الرواية المصرية ص ٢٤٩ .

(٢) السابق ص ٢٤٩ .

(٣) *Aspects of the Novel*, p. 54, 55.

(٣)

المختلفة ، والوجه السياسى فى مقدمتها ، إذ كان النشاط السياسى وأزمات الحرية والدستور والحزبية من أهم ما يميز تلك المرحلة . انتهى الجزء الأول بانقراض رمزى من الإنجليز على مكاسب ثورة ١٩ ، وانتهى الجزء الثانى بوفاة سعد زغلول ، وانتهى الجزء الأخير بإلقاء القبض على عبد النعم وأحمد شوكت ، أو الإخوانى والشيوعى ، على حين كان الوفدى — رضوان — فى تيه من انقسامات حزبه وإحساسه بوصمة آفته . وقد أسهمت أسيرة عبد الجواد فى ثورة ١٩ سلبا وإيجابا ، وقدمت شهيدا ، فكان هذا أقوى التعام — بين الخاص والعالم ، ولكن الحياة السياسية والموالاجتماعى بعامه يظل معزولا عن حياة هذه الأسرة فى الجزء الثانى — قصر الشوق — وتبدو مناقشات الشباب الجديد فى حديقة آكل شداد حول الأحزاب والخطبى الذى ذهب والملك الذى يتلاعب بالدستور بمشابه حوار جدلى لا ينبع من بناء الشخصية ولا يؤثر فى أوضاعها ولا يوجه مستقبلها ، وحين عاد هذا التلاحم فى الجزء الأخير فإنه اتسم بكثير من المبالغة ، وأخذ طابعا تقريرا فيما يخص عبد النعم بالنات ، أما حيال أحمد فإنه تقادى ذلك بهذه اللقاءات بينه وبين الأستاذ على كرم ثم سوسن حماد ، ولكن هذه اللقاءات كانت تكشف عن موقف أحمد الحالى دون أن تطلعننا على نقطة هامة لإقناعنا ، هى: كيف تحول وريث الأرستقراطية التركية والبرجوازية المصرية إلى الاشتراكية؟ أما الرواية تمنى بالتطور العام فى جوانبه المختلفة فإننا نرى أن إطلاعنا على هذا الجانب أمرهم ، وبخاصة أنه يجعل التحول بأحمد إلى الاشتراكية ، ولكننا لم نره وهو يدركها وفوجئنا به وقد اعتنقها .

ولإننا نطرف فريق وحاول إخراج الثلاثية من حقل الرواية ، فإن بعض الدارسين يطرّف على الجانب الآخر فينظر إليها على أنها عمل كبير يقضى إلى

المدرسة النفسية ، إذ أنها تعتبر رحلة خلال وجدان الشعب المصرى وفكره متشاكلان عائلة السيد عبد الجواد ، ولأن الأحداث الخارجية فيها أقل من الدكرات والتأملات والإحساسات المتباينة التى تفتاب الشخصيات ويستدعيها خيالها لارتباطها بمواقف معينة^(١) . ويرتب على ذلك القول بأنها ستكون — فى حدود هذا التفسير — أكثر ارتباطا مع المرحلة التالية لها المتمثلة فى : « اللص والكلاب » و « الطريق » و « الشعاذ » و « شررة على النيل » . ولكن فكرة الترابط وتوثيق الصلات لا تلتبس لأدنى ملازمة — على حد التعبير المشهور — وإنما تكتشف من خلال التيارات العميقة التى تمثل مركز الثقل أو الإحساس فى فن الكاتب ، والتلائية نهاية مرحلة وإن أرهصت بالخطوة التالية . على أن هناك رواية « أولاد حارتنا » أسقطها الدارس من حسابه مع أهميتها فى القطع الباتر بين المرحلتين . التلائية قمة الفن الواقعى عند نجيب محفوظ ، بل هى مع « بداية ونهاية » تتوج هذا الاتجاه فى أدبنا الروائى على امتداده ، فى التلائية كثف إمكانياته وتجاريه جميعا التى لجأ إليها فى رواياته السابقة وأضاف إليها ، ثم هجر أسلوبها الواقعى الصافى إلى الاهتمام بالفكرة والرمز ، فأكد اعتبار التلائية علامة على مرحلة ؛ إذ بدأ فى أعقابها يهتم بالفكرة أكثر من اهتمامه بالشخصية ، وفى « أولاد حارتنا » تنتهى الفكرة إلى سيادة العلم وضرورته كقمة للتطور ، وبهذا يتجاوز مرحلة الشك عند كمال التلائية ومرحلة الانتهاء الحاد عند عبد المنعم وأحمد شوكى ، لأنه يتجاوز المرحلى إلى المطلق ، والطبقى إلى الإنسانى ، وبذلك يمكن القول بأن الرابطة ، الفكرية بين التلائية وما تلاها واهية جدا ، والرابطة التكنيكية أشد ضعفا .

(١) نيل راغب : قضية الشكل الفنى مر ١٢٥ .

على أننا سنجد نجيب محفوظ نفسه يدلنا على موقفه في تلك المرحلة ويميزات هذا الموقف بمد أن تجاوزه إلى مرحلة بعده ، ولعله يكون أصدق حساً حين يتوارى له البعد الزماني . يقول موضعاً موقفه القديم وطوره الحديث : « حين كنت مشغولاً بالحياة ودلائها كان أنسب أسلوب لي هو الأسلوب الواقعي الذي قدمت به أحمالي لسنوات طويلة . كانت التفاصيل سواء في البيئة أو الأشخاص أو الأحداث على قدر كبير من الأهمية ، وهو أسلوب يعكس الحياة في جلستها ، وقد تنبثق منه الأفكار بطريقة غير مباشرة ، أما ، حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلني ، لم تعد البيئة ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها ، الشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية^(١) » .

فالفكرة الرئيسية في المرحلة الواقعية قائمة على رعاية التفاصيل ، سواء فيما يخص البيئة أو الأشخاص أو الأحداث ، ولقد وضع في الثلاثية هذا الاتجاه على نحو لم يسبق له نظير في فن الكاتب الروائي ، لم يترك صغيرة أو كبيرة فيما يخص آل عبد الجواد إلا أحصاها ، سواء في ذلك دارها ذات البئر وغرفة القرن وحديقة السطح ، أو شخصياتها وما ينتابها من مشاعر وحركات نفسية مهما دقت ، لا يتردد في تشريح نفس عبد الجواد الأب حتى يرينا فكره وخياله وهو ليس رأساً في فتحة جلبابه ليرتديه ، واعتباطه الباطن لنزوات أولاده وحفاظه بنوا درهم ليقصها على صحابه في مجلسهم الليلي ، وكذلك رصدت الرواية ، على

(١) مجلة الكاتب ، فبراير ١٩٦٤ ، وانظر أيضاً : يوسف الشاروني : دراسات في الرواية والقصة القصيرة ص ٢٢ .

امتدادها، مثلث من الحوادث الكبيرة والصغيرة يصل بعضها إلى درجة من المسؤولية عظيمة؛ كإعلان الثورة أو عودة المنفيين، ويتضاءل بعض آخر إلى درجة كبيرة كصرع طفل في الطريق يختلفه كال في مجلس القهوة لي جذب اهتمام أسرته، وليس الحادث الملقى عن مصرع طفل بأقل أهمية في الرواية من موت زعيم؛ فكلها يقوم شاهداً على دقة الحس الروائي عند الكاتب، وقدرته على تجنيد الواقع الممكن للافتقار بالواقع الفكري والاجتماعي الذي تعرضه الرواية.

متحول حوائل عديدة إذاً دون اعتبار الثلاثية من نتائج المدرسة النفسية، فهذه للمدرسة الأخيرة - وإن اعتبرت تطوراً يستند إلى الواقعية - مقطوعة الصلة بالرواية الواقعية كما بدت عند أرنولد بنيت و ه. ج. ويلز وجون جيلسورني الذين عاصروا قيام الرواية النفسية، بل إن هذا النوع من القصص النفسى ليس قصصاً بالمعنى المفهوم من الكلمة، وليس به حبكة، وفوق هذا فإنه يبدو وكأنه يحول القارئ إلى مؤلف، وذلك لأن على القارئ أن يسلك القصة في نظام، وأن يبقى مفتتح ذهنه ليجمع المعلومات. وتوضيح ذلك قول لو أن بلزك وصف عشاء ليلة عيد الميلاد في بيت ديد الويس - إحدى شخصيات جيمس جويس - لاهتم اهتماماً بالغاً بوصف أثاث البيت وقائمة الطعام والجالسين على المائدة وصفاً دقيقاً، أما جويس فقد أبدل ذلك بتقل ملاحظات الصبي، وحدة مشاعر الكبار وبهذا تعرف على ديد الويس، لاعت طريق الظاهر للادية، بل عن طريق نوعيات الأحاسيس والمواقف الحية^(١)

« والثلاثية » على امتدادها الزمنى، وتمدد شخصياتها، وكثرة حوادثها لم تصب بشيء من الشئث أو الضيق حتى الاختناق - لأنها عانت بعض الضيق

(١) ليون ايندل : القصة السيكولوجية ص ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ .

في صحبة كمال حين غرق في حبه الرومانسي — وظلت على أى حال متماسكة إلى حد كبير ، فالكتاب يملك حساً روائياً سليماً ، أعانه على تصميم البناء الضخم بذكاء ، ولعله لم يكن على علم وهو يكتب الجزء الأول كيف ومتى سينتهى الجزء الأخير ، ولكن غياب التفاصيل لا يعنى الاستسلام لإبغاءات اللحظة العابرة ، فالصميم واضح ، وهو على ضحاكته غير مشقت ، وعلى الرغم من قيامه على أساس زمني ، أى أن أحداث الزمن ونموه كان عاملاً حاسماً في مواقف كثيرة — فإن هذا المنصر الزمني لم يقدّم بدور الرباط الذى يشد البناء ، ولو أن الكاتب أسلم قيادته لتفسخ البناء ، واحتاجت الرواية في عرضها إلى الوقوف عند كل فصل بذاته إذ يقوم بدور « الحجر » في بناء مبهر يمكن أن ينظر إليه من كل اتجاه . وقد لجأ نجيب محفوظ إلى أساليب عديدة ليحقق هذا التماسك الرائع بين أجزاء روايته ، وأول هذه الوسائل — وإن يكن أقلها أهمية — ما لاحظته الأب جوميهيه من التوازي بين مستوى التطور المائلي ومستوى التطور السياسي في مصر ، فكما كان الأبناء يتحللون شيئاً فشيئاً من سيطرة الآباء ، كانت مصر كذلك تتحلل من السيطرة البريطانية^(١) .

ويشير الدكتور الراعي إلى ما يسود الرواية من أفكار بينها ، ترددين صفحاتها ، وتمتد ، فتجسم سير الزمن وتعايقه ، وتمنح الرواية — مع ذلك — بعض ما فيها من تشويق : « النفثة الأولى تجري على النحو التالي : الزمن : ما أكثر ما يتغير ، ما أبشع ما يتغير ، من أسف أنه يتغير ، لا دافع لتغير الزمن ، لا مفر من أن يتغير ، من يدري لعل في تغيره رحمة بالناس . والنفثة الكبرى الثانية تقول : الشر في العالم ، كم هو قاس ! كم هو قاتل ! كم هو ضروري ! هو

(١) ثلاثة نجيب محفوظ : ص ٥٠

لا يمنع الخير من أن يسود ، بل لعله يضئ عليه فتنة ، بل هو يقلب خيراً أحياناً^(١) » وهاتان للنمطتان — على حد تعبير الناقد — تلبمان من فكرة صراع الأجيال ، أو وضع جيل في مقابل جيل ، وهذات السيطرة في جانب القديم ومحاولات التمسك في جانب الجديد هي التي تصنع ذلك كله . فالرواية في جوهرها قائمة على فكرة صراع الأجيال ، وكان النصر دائماً من حظ الجيل الجديد .

نستطيع بدورنا أن نضيف هنصراً آخر كان له الفضل الأكبر في تماسك الشكل الروائي للمتدبر ثلاثة أجزاء ، وفي إضفاء الحيوية والتنوع في الوقت نفسه ، ذلك هو عنصر الوراثة — وقد عرضنا له سابقاً — فهو يشرفنا بأنها نواجه الشخصيات ذاتها ، أو في الأقل نمضى مع أحسن ملاحظها ، وهذا الشعور يجعل القارئ يتوهم أن الجو نفسه هو الذي يسيطر وأن الشخصيات التي اعتادها ما تزال نحيا . ولكن نجيب محفوظ أحرص من أن يحمل أنماطه تحمياً بذاتها ، لم يطبق قوانين الوراثة تطبيقاً جبرياً ، وإنما لجأ إلى الإضافة والتنوع ، فزواج بين الستمر والتغير على نحو يشمر بوحدة الجو مع تغير الشخصيات ، فولع السيد عبد الجواد بفقد ترفعه ومروته عند ياسين ، ويتحول إلى ولع شاذ عند ابنة رضوان . ومثا كسات أحمد شوكت ليست غريبة من ابن خديجة التي لم يعرف لسانها الرحمة حيال السخرة بالآخرين . والحدة هي ما يميز آل عبد الجواد ، حدة شملت ذا النزعة الفردية ومعتقد الفلسفة الجامعية ، وغرت الرومانسى كغنى والواقى كياسين ، واليمى واليسارى ، والسوى والشاذ على سواء . وهذه الحدة كانت تتحول أحياناً إلى عزلة مفروضة رأينا لها شواهد سابقة في « زقاق

(١) دراسات في الرواية المصرية : ص ٢٥٢ .

المدق « فنحن نشعر أن حي بين النصيرين يعانى عزلة لا يطيقها خمسة وعشرين عاماً ، وقد عانى السيد عبد الجواد نفسه من هذه العزلة المفروضة بانقطاع أخبار سهراته عن أولاده ، وتعديه للمبالغ لروح العصر .

على أن لعبة « الكراسى الموسيقية » قد أدت دوراً كبيراً في إثارة عنصر التشويق والدهشة ، فزوجة المودة بين الأب والابن ، وعابدة بين حسن سليم وكمال ، وباسين بين مريم وأما ، فتدخل التيارات وتصادمها منح الرواية الكثير من التشويق ، وكذلك مراعاة الكاتب لما يفرضه التطور من تغييرات في مستوى العلاقات ومآل الشخصيات .

٣ - الاشتراكية والبرجوازية

يوصف نجيب محفوظ في مرحلته الواقعية خاصة بأنه كاتب البرجوازية المبرع عنها . يكاد يجمع دارسوه على ذلك ، يسجله بعضهم مجرد تسجيل ، ويراها آخرون مدعاة للوم والالهام .

يطلق محمد يوسف نجم لقباً طبقياً على أحمد عاكف فيسميه البرجوازي الصغير^(١) ، (وهو هنا ينقل عن الدكتور مندور كما سنرى) ويستمر ساعياً باللقب إلى عباس الحلوى ، فهو عنده يمثل أثر تغيير البيئة الثابتة على أصعابها ، ويمثل من ناحية أخرى تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة ، ومحاولتها الصعود طرفة واحدة دون أن تعد للأمر عذته ، ويمثل أخيراً أثر الحرب في حياة هذه الطبقة^(٢) . ويبالغ غيره^(٣) فهيب شخصيات نجيب محفوظ في قوالب من صنمه

(١) فن القصة ص ٦٥ ، ولصفحات التي خلصها على عاكف أخذها عن الدكتور

مندور

(٢) السابق: ص ٢٥ .

(٣) غالى شكرى : للتمنى ص ١٣٥ - ١٤٠ .

تجمع بين ما لا يجتمع ؛ فالحلو ومحجوب وعاكف يرددون نغمة البرجوازية الصغيرة : لماذا لم أولد غنيا ؟ والسيد علوان الذى أترى من الحرب ثراء فاحشا يعيش فى الرقاق كواحد من بنيه ، وهذه إشارة إلى وحدة النصيح الاجتماعى للبرجوازية الصغيرة . . . الخ ، ويمرض باحث آخر موضوعات وشخصيات نجيب محفوظ الأثيرة ، فيجعلها فى كونها من البرجوازية الصغيرة فى المدينة الكبيرة ، ويكشف عن الصفات السيئة التى تمتنعها هذه الطبقة من أوهام وفردية وتناقضات ورغبة فى التخلص من الجذور التقليدية التى تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة^(١) . وإذا يتبر بيئة « بداية ونهاية » تنتمى إلى أبناء المثقفين من البرجوازية الصغيرة فإنه يشير إلى اختلافها عن البيئة الشعبية الأصلية التى قدمها فى « زقاق اللذيق » ، ويعود إلى محجوب وحسنين بالأخص ، فينبهما اختلافات كثيرة ، ولكنها فى أعماقها من مملد اجتماعى واحد ؛ لأن محجوب هو أيضاً نفس الشخصية التى كانت أمانها فى الجامعة فرصة البحث عن حل اجتماعى عام يتحالف أبناء البرجوازية الصغيرة مع هذا للامضى الذى يريد أن يطرحه خلف ظهره — الطبقات الشعبية — وقد حدثه أصدقائه عن الحل الجديد ، ولكنه رفض مطلقاً لإيجابته الحاسمة : طلف للسياسة ، طلف للاشتراكية ، وفى كل روايات نجيب محفوظ — كما يرى الناقد — سنجد الكارثة فى انتظار هذه البرجوازية الصغيرة حين تخرج باحثه عن حل فردى لتناقضاتها ، يبدأ عن الحل الاجتماعى العام . وينى الناقد على الكاتب قصر نظره على هذه الطبقة ، ويعملها مسئولية ما يشيع فى رواياته من يأس وغم وفواجع ، ثم ينتهى إلى أن يقرر أن نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة ، وليس للمبر عن القوى الاجتماعية الجديدة ،

(١) فى ثقافة المصرية ص ٩٥٦ .

التي تكافح لكي تؤكد وجودها ، أى الطبقة العاملة المصرية ، ثم يقول :
ولكننا نظلمه ولا ننصف أحسنا إذا لم تؤكد كذلك أنه روائى مصرى
قدير^(١).

وتتأصل القضية البرجوازية فنياً في سؤال إلى الكاتب يقول : التهمة
الموجهة للرواية بصفة عامة هى أنها فن برجوازى ، يتوجه إلى البرجوازيين
ويستمد مادته من حياتهم إلا نادراً . فإنا ترى ؟ ويسلم محفوظ بالحقيقة التاريخية
إذ ولدت الرواية في ظل البرجوازية ، ويسلم بإمكانية اختفاء البرجوازية ،
ولكنه لا يسلم بضرورة اختفاء الرواية ، استناداً إلى واقع ملموس تراه في البلاد
الاشتراكية ، ولأن الرواية يمكن أن تتخذ طبقة أخرى وتمتصها ، وإذا كانت
« الشخصية » في طريقها إلى الزوال فإن ثورة الكتاب الماركسيين على الستالينية
قائمة على رفض (تشي) الإنسان أو وضعه في الظل بالنسبة للنظام ، وليس غريباً
أن تقرأ ماركسيين جدد يتحدثون عن الإنسان كفرد ، وعن حرية^(٢).

ويوقف الدكتور مندور عند عاكف ، فيبرز مكانته في المجتمع وخصائصه
النفسية وقهيمته الإنسانية ، فهو « النموذج بشرى لتلك الطبقة الوسطى التي تكون
العمود الفقري في المجتمع المصرى ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال
الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة الثقيلة المذبذبة ، التي لا تريد أن
تطمئن إلى الحياة كما تطلعن الطبقة الدنيا لتأخذ منها ما تستطيع منعه من
ملذات ومباهج في غير تدمير ولا ضغط ، كما لا تستطيع في سهولة أن تسمع
طموحها ، فترفع إلى مستوى الطبقة العليا ، أى البرجوازية الكبيرة ، وتدخل

(١) السابق ، انظر الصفحات : ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٦٠ ، ١٦٦ ، ١٧٢ .

(٢) مجلة المجاهد الجزائرية — ٢٢ ديسمبر ١٩٦٨ .

بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا التلقى والعذاب المقيم ، فإن تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التي ترفع من قيمة الإنسانية ، وفي رأس تلك الفضائل يأتي الإحساس الصارم بالمسئولية العائلية ، والتضحية في سبيل الأسرة ، والتفاني في سبيل الأهل والأخوة . وهذه الفضائل هي التي قربت أحمد أفندي عاكف من نفس نجيب محفوظ ، بل ومن نفوسنا جميعا ، لما فيها من إنسانية وخلق كريم ، يرتفع ميزانها عندنا نحن الشرقيين الذين تعمر قلوبنا بروحية الأديان ولثلث العليات . . . إذا كانت هذه الطبقة الوسطى تضطرب حياتها بالألم والسخط والتمرد ، كما تضطرب بعض علاقاتها الاجتماعية ، بسبب طموحها الفاضل ، وتخطيها في الجهاد للارتفاع عن مستوى طبقتها الاجتماعية ، والثورة على أوضاع الحياة ، وكثرة السخط نتيجة لإيمانها بالسرف بمقته المضطهد وعبرتها الشديدة - فإنها مع ذلك تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية التي تأتي في قممها تقديس الأسرة والتضحية في سبيلها^(١) . وهذا الناقد لا ينظر إلى الاهتمام بالبرجوازية على أنه اهتمام بطبقة لا تستحق ما يبذل لها ، ففيها الكثير من الفضائل ، ولا يراه لونا من انحصار الرؤية أو قصر النظر أو ضيق الإطار ، فهي التي تكون العمود الفقري في المجتمع المصري ، ولا ينظر إلى شخصياتها على أنها مريضة أو مرحلية الدلالة ، ففيها الكثير مما في نفوسنا جميعا ، وفيها الإنسانية وأسمى فضائلها .

ولكن هل من الحق أن نطلق على كاتب لقب كاتب البرجوازية الصغيرة لجرد أنها الشريحة الاجتماعية التي اهتم بها ؟ إن الكتابة عن طبقة ما لا تعني

(١) قضايا جديدة في أدبنا الحديث : ص ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٣ .

بالضرورة الانسحاب إليها ، فدار الأمر على الموقف الفكرى وزاوية الرؤية . ونسبة محفوظ إلى هذه الطبقة تنى تعبيره عنها ، إن لم يكن رضاه أيضاً . وسنرى أن اتخاذ لأفراد من الطبقة البرجوازية الصغيرة أبطالاً لروايته لا يعنى بالضرورة انتهاء إلى هذه الطبقة فكراً وإن اتنى إليها اجتماعياً ، بل لعله العكس تماماً . وردّه على معرر « المجاهد » فيه تسليم بانتهاء البرجوازية كطبقة ، ولكن الفردية — كقيمة إنسانية لا وحدة اجتماعية — لا تقبل الانحواء ، وإن اختفت تحت دوافع طارئة . وبصورة أخرى يحدد محفوظ أفكاره الثابتة والمتطورة في مرحلته الواقعية ، فيشير إلى الوطنية كنسكرة ناجية ساقته إلى مصر الفرعونية باعتبارها أصل القومية للصيرية ، ثم تلا ذلك اهتمام واضح بالأفكار الاجتماعية ، بمبته الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى ، وهذا واضح في التاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق اللدق وبداية ونهاية ، ومرحلة أخيرة تمثل في الثلاثية وهى عبارة عن دراسة تبدأ من التاريخ الحديث حتى اليوم ، وقد تبلورت فيها الاشتراكية كفاية لتطورنا وعلاج لآلام مجتمنا^(١).

وسنرجى الحديث قليلاً عن علاقة محفوظ بالاشتراكية في مجال الرواية ونعنى بفكرته عن الوطنية والشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى . وإذا كنا لا نعطى أهمية كبرى لتفسير الأدباء لأهمالم ، ألا نعتبره القول الفصل وإنما هو رأى ليس غير ، فلننا سنحاول إخضاع هذا التفسير للتطبيق ، وقد نبدو متعجلين إذا قلنا إنه دقيق إلى حد كبير ، بمعنى أنه شامل . الوطنية تعنى في المرحلة الرومانسية التاريخية أن يسلّم الملك بأن دمه للقدس ليس أزكى الدماء وأحقها بحكم مصر ،

(١) الآداب البيروية . يونيو ١٩٦٠ (من حديث ممة) .

فينتازل طائفاً لابن الشعب عن الحكم (عبث الأقدار)، وتعنى أن يثور الشعب على ملكه الإله وأن يقتحم قصره فيصرعه حين يبعث بمقدراته (رادويس) ، وتعنى ضرورة التزام الحكم بالخط الوطنى وعدم حقهم فى التنازل عن السيادة الوطنية لأنها ليست ملكاً خاصاً لهم (كفاح طيبة) . ويظهر الاضطهاد السياسى والاقتصادى مع المرحلة الواقعية ، وقد تردد عند أكثر من ناقد اعتبار محبوب صورة للبرجوازي الناقم على خطه الاجتماعى، لأنه يردد : لسانا لم أولد غنياً ؟ وقد يكون محبوب كذلك دون وعى منه ، فليس من الضرورى للشخصية الروائية أن تعى أبعاد موقفها ، يكتفى منها أن تتحرك فى إطارها الطبقي ويستأص عن وعيها بوعي السكائب بذاتها. ولكن إلى أى مدى يمكن اعتبار محبوب ممثلاً للبرجوازية فى الرواية ؟ هو طموح ، راغب فى تجاوز طبقته والانفلات من ربة الفقر الذى يطارد، ويستهن بآماله ، ولكن للروف أن من أخص خصائص البرجوازية أنها عنصر محافظ ، بل يكاد يكون جامداً ، وأن محافظته وجوده وعزلة هي مقدمات اندثاره . فآين تصدق « المحافظة » على محبوب المستهين بكل قهمة دينية واجتماعية على سواء ؟ قبل مالا يقبل من أمثاله ، وسف الجسور بينه وبين آبيه المشلول ، وطمن صدقانه القديمة بنير إحساس بأية درجة من الاضطراب أو الألم. إنه فى ذلك كله يناقض شخصيات محفوظ التى تشاركه الوصف بهذا الجرد أنها انطوت على شئ من الطموح أو الإحساس بالاضطهاد . وليس الإنسان معادلة جبرية أو قانوناً علمياً يقبل التطبيق الجامد ويؤدى إلى نتيجته التلقائية ، وإلا كان معنى ذلك أن كل طموح هو برجوازي ، وأن مشاعر الاضطهاد وقف على البرجوازيين ، وهذا غير صحيح ، فهناك مجموعة من القيم أو الصفات يجب أن يتحقق أكثرها بنير تصف ، أى نتيجة وضع اجتماعى

وثنائي معين، وحيث أنه يقول: إن صفة البرجوازية قد تمحقت . إن محبوب عبد السلام مثل « راسكولنيكوف » في كثير من صفاته ؛ إنه « التهمت » المصري^(١) ، وتذكر إحسان تركي بسونيا أيضاً ، مع فوارق أساسية بين أديبن وتراثين ، ولكن جوهر القضية واحد . كان القوضى الرومى فقيراً يقطن غرفة فوق السلوح يجرى عن دفع أجرها ، وتوقف عن الدراسة الجامعية بسبب ثيابه الرثة ، فأضمر حنقاً مدمراً للناس جميعاً ، وربما كتب مقالا في صحيفة كان السبب في اتهام ضابط المباحث به وشكه فيه ، وقد ذكره المحقق بما جاء في مقاله من أن ارتكاب الجريمة يصاحب دائماً بمرض ، ولكنه كان أكثر اهتماما بمباراة أخرى مؤداهما أن أشخاصا « غير عاديين » لهم حق أدبي أن يقطوا أشياء ليس من حق الناس العاديين أن يملوها . وقد اعترض القتي التاتل مزبلا الشبهة من نفسه بأن الرجل غير العادى له هذا الحق فقط إذا كان ضرورياً ليتخطى عائناً قانونياً لكي يحقق فكرة لفائدة الإنسانية . واستمر قائلا : إن عظام الرجال مثل نابليون لا يترددون أن يريقوا الدم ومع ذلك يمجدهم الناس . وجابه المحقق قائلا : هل ... ترى ... ربما ... تصورت نفسك عند كتابة المقال رجلا غير عادى^(٢) ؟ ، وقد كان محبوب في أحماقه يؤمن بأنه غير عادى ، وبأنه ذو فلسفة ، وكان شديد الإعجاب باستهاته بكل شيء ، ويعتبر ذلك انتصاراً منه على موروثات لا قيمة لها . إنه المسألة الجسدية لا انفصال اللثقف عن ثقافته واعتبارها وسيلة ، لا وسيلة وغاية مما . ولكن النموذج الرومى استطاع أن ينحني لسوتهما؛ نموذجاً

(١) تملت : فوضى ، وهى صفة أطلقها الناقد الرومى بلنكى .

Edwin . A. Grazier and M. Gillett, plot Outlines of Iol Best (1)
Novels P. 70 - 76

جميع الذين يقاسون في الإنسانية ، على حين اتفق النموذج للعري مع صاحبه على الاستمرار والتنظيم ، وكان الروسي يدرك مع سونيا أنها ملمونان وأن هذا من شأنه أن يوحد بينهما ، وهو بالضبط حدود إدراك محبوب ، ولكن سونيا كانت تقود فتاها نحو « الخلاص » ربما لأنها شقية تعيش في قاع المجتمع ، على حين كانت إحسان على وفاق مع صاحبها لأنها كانت منعمة في غرفة وزير ، وقد اعترف راسكو لنيكوف لفتاته أنه حاول أن يكون واحدا ممن يتخطون القبات مثل نابليون ، ولم يعترف محبوب لصاحبه ، ولكنه اعترف لنفسه كثيراً ، وكان دائب التفكير في ذاته وفي ما وطد عليه العزم من الاستهانة بكل شيء . وقد أعطى الروسي حكماً مخففاً — ثماني سنوات في سيبيريا — لأنه ارتكب جريمة في حالة جنون ولأنه محب للغير كما ذكر كثير من الشهود ، وأعطى محبوب حكماً مخففاً أيضاً فألنيت مذكرة الترقية ونقل إلى أسوان ، ولم يذكر الكاتب لنا مسوغات هذه الرأفة مع أن جريمته أشد هولاً من جريمة الفتى الروسي ، ولكن « الحشيات » في سياق الرواية لاختصاصها ، إن مجتمع الطبقات ، مجتمع الانحلال ، مجتمع الفقر والكبت السياسي ، لا يسمح جوه المريض إلا للماذج المريضة بالبقاء ، ولما كان هذا الجلو باقياً فإن محبوب يجب أن يبقى علامة على اقتران الملة والمعلول ، وعلى استمرار الإدانة .

إن الصلة بين محبوب عبد الهام وسعيد مهران (اللس والكلاب) قوية جداً ، كانت خطاياهم صغيرة محدودة ، ولكن طالب القانون رؤوف علوان حول السارق إلى نافر ، والقضوى إلى فيلسوف ، ثم تفكر له فكان في هذا التفكير مصرعه ، وكذلك كان محبوب مع ثقافته . ولكن الخطيئة لا تتم في حدود الفرد ، ولن يستطيع محبوب أن يكون خاطئاً بمفرده ، لا بد « من رؤوف علوان » آخر ، إنه

مجتمع الأرستقراطية مثلاً في وزير ، هذا الذي يملك الفائض هو الذي صنع العوز عند المحتاج ، هذا الذي يلتذ بالسطو على الآخرين ويملك وسائله هو الذي أوجد الضحايا . محبوب يفكر كسميد مهران في قتل صافه ، ولكنه قتل بطيء ، بطريق الاستنزاف والصمود على أكتافه ، فهذا ما نطيقه شخصية جبلت على الاستهانة بكل شيء .

ولن قبل وصف عباس الحلو البرجوازية ، وسننظر إلى ما ينسب إليه على أنه محاولة لوضع الفن الروائي عند محفوظ في إطار مصنوع لا يتسع له. «زقاق المدق» ليست عن البرجوازية المصرية ، والحلو الذي يحصل على قوته يوماً بيسوم ليس برجوازيًا في شيء ، واعتباره في بعض جوانبه أنه يمثل تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة ومحاولتها الصمود لفترة واحدة دون أن تمتد للأمر عذته ، مبالغة لا تقوم على أساس من وضع الرواية في صورتها الصحيحة ، لا المتخيلة أو للروضة . الحلو لا يكاد يجد قوت يومه ، ودوافعه التي هاجر وراءها يطلب الثروة محصورة في حبه لمجيدة . وما نحسب « الحب » وفقاً على البرجوازية الكبيرة أو الصغيرة . وقد غاب وعاد يحمل المسال لا للشاعر البرجوازية ، بل على العكس ثار على حميدة لأنها هجرت « قيم » الزقاق المتواضعة الأصلية وانتقلت طبقيًا وخفياً ، ولو أن هدفه الأول من رحلته هو الثراء لما حق له أن ينطوى على كل هذه الرغبة في « تخليص » حميدة ومعايبتها في الوقت نفسه ، قد حقق ما يريد وحقت حميدة لنفسها مثل ما حقق لنفسه ، ولكن تصرفها عنده غير مقبول وتصرفه أيضاً قد مشروعيته ، لهذا وقع الجزاء عليهما معاً ، فأنجنت الجراح واكنه مصرع ، والبلاء على قدر المحبة ، وكان الحلو محباً للزقاق ، محباً لحياته الأولى البسيطة ، ولهذا مصرع ، وكانت حميدة متعمدة تضمر للزقاق الكراهية وتتوق لحياة النعيم ، وقد تحقق

لما ما أرادت لتكون إداة أخرى مستمرة . إن الزقاق يعاقبها
بنقيها عنه .

وإذا كان السيد رضوان الحسيني والسيد علوان في وضع يسمح بنسبتهما إلى
البرجوازية، فإن للشيخ درويش وزيلة والدكتور بوشى وعم كامل وجعدة وحسنية
وحيدة — قبل مفادرة الزقاق — وأمهات السحنية عفيفي يصرون قاع المدينة
القاسية ، ويمثلون الطبقة الأولى من البناء الاجتماعي الضخم الذي يتكء عليهم بكل
ثقله ، ومن ثم يصير الحديث عن وحدة النسيج الاجتماعي للبرجوازية الصغيرة
ضرباً من الافتراضات النظرية ، فالنسيج الذي يجمع في حركة واحدة بين عم
كامل الذي لا يحد من الكفن والسيد علوان وأمامه رزم الجنبيات نسيج لم يخلق
بعد، ويبدو أنه لن يخلق أيضاً ، فالقوارق في سبيلها إلى الاتساع والتناقض، الحرب
هى التي أعلت من شأن علوان ، وهى التي حطمت الآخرين ، فلن يجمعهم نسيج
أو طريق . ولحادث الشلل الذي أصيب به علوان مفزاه من حيث التوقيت ،
لأنه لم يقصد به خلق اليأس عند حميدة من الزقاق بصورة نهائية وحسب، وإنما
معناه أيضاً أن الزواج بين البرجوازية والضياع الشعبي محال ، وقد أصيبت
البرجوازية بالشلل حين حاولت النزول إلى أسفل، لأن من دأبها أن تصعد وأن
تطمح . النجمة الغالية في الزقاق ليست برجوازية ، والإشارات الذكية منشورة في
مواطنها تشير إلى زعة أعمق بدت تباشيرها مع الرواية الواقعية الأولى واكتملت
مع الثلاثية . وزيلة نفسه يمثل أكثر من علامة في مهنته المعجبية ، ولكنه يخشى
ألا نطعن إلى دوره « الإنسانى » في الرواية ، فيقيدالحوار مع واحد من قصاده،
يطلب عاهة يرتزق من عرضها على الناس ، على هذا النحو : « أنت بقل بلا زيادة
ولا نقصان ، فلماذا تروم احتراف الشعاذة ؟ فقال الرجل بصوت منكسر : لم

أطلع في عمل أبدأ . حاولت أمهالا كثيرة ، حق الشحاذة نفسها ، ولكن لم يقدر
لى التوفيق ، حفظ أسود وعقل وسخ ، لا أنهم شينا ولا أيقن شينا . قال زينة
بجند : كان ينبغي إننا أن تولد غنيا « 11

تبقى لدينا « خان الخليلي » وبطلها عاكف ، « وبداية ونهاية » وأبطالها الخمسة ،
و « الثلاثية » وأبطالها الكثر ، وهم فى مستوى اجتماعى يسمح بعضهم إلى زمرة
البرجوازيين ، وكذلك كانت لم خصالمهم فى مجموعهم ، فيها حرص وتقدير وحب
خبيء لمتاع الحياة مع تهيب الحياة ، وتمنى المغامرة والعجز عنها ، والخصوع
للظروف مع إضمار الرغبة فى إخضاع الآخرين ، وما إلى ذلك مما تدل عليه
الشخصيات بوضوح .

ولكن ما مآل هذه البرجوازية الصغيرة كما صورها محفوظ ؟ إننا لا نستطيع
أن نحاسبه على الصورة التى ظهرت بها فى الرواية ، لسبب بسيط هو أنها صورتها
الحقيقية ، ولو أنه غير فيها لينب الميوب على المزايلا تهم بالتزييف ، وإننا
كانت الكتابة من طبقة لا تعنى الانتهاء إليها ، لأن مدار الأمر على الموقف
الفكرى ، وأنه الحصلة النهائية لجهود الكاتب ، فإننا نقابل : ماموقف نجيب
محفوظ من البرجوازية الصغيرة ؟ إنه على الرغم من حرصه على تسجيل مزاياها
ومناحي قوتها انتهى بها إلى اليأس والإفلاس والاندحار والتردد والجورود والشك .
هذا هو مدلول موقف عاكف من الثقافة والحب ، ونهاية حسنين ومصير
طموحه ، وخلاصة موقف كال عبدالجواد من الفكر والمجتمع . هى إننا طبقة
لا نخطو على دوافع وإمكانيات ديناميكية تحركها كعلامة على الحياة ، هى إننا إلى
الاقتراس ، هى طبقة لا تخلو من فائدة ، ولكن ولز زمانها ، لا تصلح للبقاء .
من هنا لا نرى إمكان وصف الكاتب بأنه كاتب البرجوازية ، فهذه البرجوازية

المزعومة ليست لافتة تعلق وإنما هي موقف فكري أولاً وقبل كل شيء .
وسنزداد اقتناعاً بذلك حين نتعرف على جهده في تقديم الشخصية الاشتراكية ،
كمقابل للرجوعية ، ولكنه المقابل المتجدد القابل للنماء والاستمرار .

إن شخصية المطالب بالعدالة والحرية تظهر في «رادويس» من خلال الرغبة
في مقاومة ملك عابث ، ولكن «الاشتراكي» يظهر من غير موارد مع بداية
الخط الواقعي عند محفوظ ، ويتطور مع نمو هذا الخط وتأصله ، ويبلغ أقصى
ما يراد له من تطور مع انتهاء المرحلة الواقعية ليتخذ مساراً عديدة في الصورة
والهدف فيما بعد الواقعية .

في «القاهرة الجديدة» يقوم التقيد الروائي على محبوب ، ولكن البداية
كانت من نصيب أربعة من شباب الجامعة ، أحدهم «يميني» لا يقول إلا
ما قال ربه ، ويجد في شريعة السماء حلاً لكل مشكلات الأرض (مأمون
رضوان) والآخر «يساري» يتبنى بالاشتراكية ويعتقها فكراً (على طه)
والثالث ضائع فوضوي (محبوب) والرابع (أحمد بدير) مهتة أن يسمع لهؤلاء
لا أن يتكلم وبخاصة في هذه الفترة . ويبدو للوهلة الأولى أن نجيب محفوظ أراد
أن يقدم مسحة شاملاً لاتجاهات الشباب ، وقد يكون ذلك من أهدافه في جمع
هؤلاء المتناقضين في مكان واحد ، ولكنه أكثر من ذلك أراد أن يشير إلى قوى
المستقبل المذخورة في الشباب ، ولعل هذه الرواية من أصدق التسهكات على
مستقبل الفكر السياسي في مصر ، حين انتحر القوضوي محتوياً ؛ وتوق اليميني
دراسياً وذهب يستعد لبعثته إلى فرنسا ، لا ندري كيف يعود منها هذا الضمير
المستقر والقلب المطئن بعد أن يتجرع صدمة الحضارة المادية ، وظل الصحن
وفديا يكاد يكون متوارياً وراء مهتته ، ولكن الاشتراكي هو الذي تحرك حقاً

في اتجاه التأثير السريع الداخلي ، وعلى المستوى الفكري ، فراح يؤسس صحيفة تدعو إلى الاشتراكية ، علونه أبوه الثرى - نسبياً - على تأسيسها ، ظناً منه أنها مشروع بحارى مضمون الريح ، كما أعانت البرجوازية من قبل الطبقة المالكة على نيل حقوقها فكانت من أول ضحاياها . وعلى طه هو اشتراك الثلاثينيات ، لا يخلو من تناقض في أكثر من وجه ، ولكنه يثير الإعجاب حقاً لإصراره وحرارته . يسخر من أساطير النيب ، ويحدد التبدلات الواجبة التي يرى أن يعتقها جيله : الإيمان بالعلم بدل النيب ، والجمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة . وعلاقاته بإحسان تركى تعبر عن هذه الحرية التي يدعو إليها ، وموقفه منها تابع من عقيدته ، فيسعى إلى تبديل اهتماماتها ، وتنجير قواها المضرة ، فلا يلتقى بالا إلى ثيابها المتراخمة ، ويعطو بها أفكارها من خلال كتب يهديها إليها ، ولكنها في مداركها المحدودة تقاومه وتريد قصصاً عن آلام الحب وانتحار الحبين من أجل محبتهم ، وتمنى بإرادة أن يحب عليها كما يحب شخصها ، ولكنها كانت شديدة الإحساس بمجالها وقرها وحسب .

وبعد أن تتعرف عليه من خلال علاقته بأصدقائه وإحسان ، يضع الكاتب عنه « تقريراً » مطولاً يذكر فيه تاريخه مع المادية ، وكيف انتهى إلى موسكو وآمن بالجمع ، ثم يعود على طه ليكشف حدود ثورته ، فهو لا يؤمن بالصدام الحتى بين الطبقات المتعارضة ، لهذا يضع أمه في الحكومة والبرلمان ، لا في صورتها الحالية ، وإنما يهدف إلى التأثير من خلالها ، وحين يعبر محبوب عن بأسه من الحكومة والبرلمان لا يوافق على طه ، ويقول : السخط شعور مقدس ، أما اليأس فرض ، ومهما يكن من أمر فالبرلمان بحيرة تلتقى فيها جداول متباينة المصادر لأمحيه من أن تخرج أمواها وينشأ عنها نبع جديد (ص ٤٧) ، ولا شك

أن هذا الإيمان يتصالح الطبقات وإمكانية تمازجها لا يتفق مع عقيدته الماركسية ، وهذا الموقف من مجتمعه على مستوى الحكم يمثل التناقض الأكبر في ماركسيته المدعاة ، في طياته تناقضات عابرة ، عبرت إحسان عن إحداها حين قالت له : يالك من مرء ، أنتد اليا س من الصغائر وأنت تتأق مزهوا ؟! وعبر هو عن أخرى حين استغزه محبوب للحديث عن غرامه بإحسان ، فقال : إن هزة قلب شيء خطير له من المنزى في هذا الوجود ما لحركة الأفلاك في السموات ، فلاتذكر أبداً خزان البخار وصمام الأمن (ص ١٧ ، ٤٣) ثم يتحدث عن امتزاج روحيهما ، ويحدد نفسه أكثر حين يقول صاحبه : « أعلن كمال هذا الامتزاج يوجب أن تكون فتاتك معمرة من الدين ، مؤمنة بالجمع والنسل العليا والاشتراكية ! فقال « هل » برزاة: حسبنا أن نحميا حياة وجدانية روحية واحدة ، وسوف يتعد عقلنا بالاختلاط ، فنكون أسرة سعيدة يوماً ما » ، وهذا مناقض لإيمانه بالتفسير المادى للبيئة ، وارتياحه للقول بأن الوجود مادة ، وأن الحياة والروح تفاعلات مادية متقدمة ، وأن الشعور صفة ملازمة عديدة الأثر كصوت المجلة الذى يلزم دورانهادون أن يكون له فيها أى أثر (ص ٢٢) .

وموقف على طه من الأحزاب يكشف أساساً آخر من اشتراكته ، فإيمانه بالمجتمع يعنى عنده أن ينضم إلى حزب سياسى له مبادئ اجتماعية ، ولما كان هذا الحزب غير موجود فلامر من انتظاره ، إذما جسدوى الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى فى بلد لا يشغله شغل عن الدستور والملاءمة (ص ٨٠) ويخلع بعض النقاد آراء على طه فى الاشتراكية على المؤلف نفسه ، ويراهها توضح حدود فهمه بنحيب محفوظ المضمون للموقف الاشتراكى فى جلوشه مستمرة كعصر ، فالاشتراكية عنده

لأننى موقفاً وطنياً سليماً من المعاهدة والدستور، وإنما نعى موقفاً اجتماعياً^(١).
ولكن نجب محفوظ لم يصور الاشتراكي كما يجب أن يكون، واكتفى - في
رواية المرحلة - أن يقدم لنا الاشتراكي المصري في الثلاثينيات من هذا القرن،
وإشارته الصريحة إلى أن على طه لم يكن يخلو من تناقض (ص ١٧) وأنهم يمكن
ذا هدف واضح ولكن اختلطت عليه الوسائل (ص ٨٠)، هذه الإشارة مقصودة
لتحده بمرحله لا لتقدم الفكر الاشتراكي وللوقوف الاشتراكي في أصوله، ولم
يكن عبثاً أن تكون الصدمة العاطفية في الرواية من نصيبه، جزاء على تناقضاته،
وليس عبثاً أن يستعلى على أله الثاني ويصور لصر كلها، ويفتح صحيفة لينين من
خلالها الفكر الاشتراكي (ص ١٦٩). إن على طه على أي حال أكثر تنظيمًا
وفهما من خالد صاحب «المعلم الأكبر» وتزليل قلمه الأندال، وخير من منصور
الشرق الحائر في باريس، فبالد كان مضطرباً متعبطاً، يعرف نهاية الطريق
وتعنيه البداية، وفي كل مرة يبدأ من جديد وينتهي إلى لا شيء، حتى خرج
«منتحراً» فوق على المقهى يخطب في قوم لا يشعرون بمدى ما هم فيه من بلاء.
وكان «محسن» مجرد جامع للأفكار يردد عند أندريه أفكار إيفان والعكس
صحيح، أما على طه فإنه مازال في مرحلة الفرح باكتشاف فكرة، بغض النظر
عن العمل من أجل تحقيق الفكرة، وقد دعا أصحابه بالقول إلى فكرته
فاعتذروا، وأصابته أيام توقف، هي بعضها أيام الحب في إقباله وإدباره، حتى
صهرته التجربة فدخل من باب الجهاد الذي يطيقه حتى حديث التخرج لا يكبر شيئاً
إكباره للكلمة. والنماذج الثلاثة ظلت هي الصورة المسكنة في مصر، وكانت
الأفكار الاجتماعية التي شغلت «خالد ومحسن وعلى طه» هي التي تجذب الشباب

(١) في الثقافة المصرية : ص ١٦٦.

التقدمي في بلد لا يشغله شاغل عن المعاهدة والدستور . ولكن للعبارة بقية لم يذكرها الكاتب ، ونظنها كان يمكن أن تكون : مع أن التخلّفت الاجتماعي والفقر من أوضح سماته .

ومن الواضح أن على طه لم يكن عضواً في حركة سرية أو في حزب اشتراكي ، فأفكاره بسبب ذلك لم تفقد طابعها في الاجتهاد والتأويل والمعاينة الفكرية — لا الحياتية فقد كان على يسار — التي يعيشها في قراءاته . ويغلب على من يبدأ بأحلام «للدبنة الفاضلة» أن ينتهي عند «أوجست كوت» وفكره الاجتماعي . فإيمانه بالمجتمع أعزل ومعزول ؛ أعزل من سلاح العمل ومعزول من الفضائل مع جماهير الشعب وهذا الموقف ليس مفروضاً على الرواية وإنما هو الصورة الطبيعية في مرحلتها .

ويقدم أحد راشد عمالي «خان الخليلي» بالقضية الاشتراكية خطوة لا بأس بها ، ففكره أعزل ولكنه غير معزول ، نعرف آراءه وهو جالس على المقهى مع مجموعة من الضائعين ، ولكنها آراء مصرية لها سندها من فلسفة ماركس ، ولكنها في النهاية تتخذ من احتياجات الحياة المصرية معنى ضرورتها ، «نحن شعب من الشحاذين . . . وحفنة من أصحاب اللالين ، فليس يتاح للشعب غير العمل الوضع أو امتحان الشعادة ، والعمل الوضع لا يفنى عن الشعادة ولست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جبايع . . . جهلاء . . . مرضى . . . ألم يحظر لهم أن ينادوا بمبدأ المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلاً^(١)» وثقته في العلم لا حد لها . وهو يتناول الحياة — على المستوى الشخصي — بإيجابية ، لذلك لا يعد العلم نوقر بفلسفته المروية سميذاً ، ولا يشارك

(١) خان الخليلي : ص ٨٦ ، ٨٧ .

« عاكف » الإعجاب به ، ويضعه في إطاره الصحيح ، ويرتب على مثله الكثير من دراهم الوطن ، فمعداته سعادة عجائز ، ويفضله يستقر الطغاة ويسيشون (ص ٧٣) ، وإذا تصعب رجال الخان لمثل فإن راشد هو الوحيد الذى يتعلق أمه بانتصار الروس ليحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام (ص ٧٥) ، ويرتب على الأخذ بالاشتراكية أخلاقاً جديدة خالية من الاستغلال والجشع (ص ١٠٢) ولكنه — فنياً — أقل تأثيراً من على حله في مسار الرواية ، ولقاءاته على المقهى مع عاكف تمثل ومضات ضوء يوضع فيها موضع التعارض معه ليكشف عن جانب من جوانبه الصعبة .

وفي « زقاق الموتى » : « بداية ونهاية » اخفت الشخصيات الاشتراكية ذات اللون الفاتح التي تطن إيمانها بمباشرة وحدة ، لتخلفها دعوة مستقاة من للضمون العام للعمل كله . على هذا تدل فواج الزقاق ونهاية أسرة كامل أفندى على ، وإذا كان أحد راشد قال إننا شعب من الشعاذين لجرد أنه رأى بعض الصبية يجمعون « العادة » من رواد المقهى في رمضان فسادا كان يقول لو أنه رأى مصنع الشعاذين الذى أقامه زبطة في مدخل الزقاق ؟ ! وماذا هو قائل لورأى بشراً

يعيشون بسرعة الموتى ؟ ورأى التناقض الصارخ في فتاة يحوى رأسها عشرين قلة وتحلم بزواج مساوئ ترى ؟ ورأى الثرى نفسه يتناسى كل قيمة في سبيل إرضاء نزواته مستغلاً ضياع البائسين ؟ . ولا شك أن اختفاء ضمانات الرهابة الاجتماعية يعتبر أساس مشكلة البداية والنهاية عند أسرة كامل أفندى على ، وليس موته في أول صفحة وطرد الأب من العمل في خان الخليلي وشلل الأب وتوقفه عن الكسب في القاهرة الجديدة — ليس ذلك كله من قبيل المصادفة أو ضربات قدر غاشم أو قصد بهم استئثار عطف القارىء ، إنه التصيير عن ضرورة

الضمان الاجتماعي ، الاشتراكية ، كحل لمشكلات مجتمع كله تناقضات . ومع ذلك فإنه في « بداية ونهاية » دفع إلينا بشخصية حسين الهادئة المزنة ، التي أتاح لها مدوؤها قدراً من التأمل وحسن الفهم وسعة الأفق ، ولذلك ما يكاد يفرد بنفسه في طاعنا ويتخلص نسبياً من الصراع حول القمة حتى يقرأ كتاباً في الاشتراكية لسكودونالد ، وراح يحدث أخاه المنذفع عن مصادر إعجابه بإشتراكية مكدونالد ، وهو إعجاب يرم على وداعته وتمسكه بإيمانه القديم ، فالنظام الاشتراكي - كما قرأ - لا يعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق . وقد منعه الكتاب زادا بتخييل به مجتمعاً خيراً من المجتمع الذي يعيش بين أحضانه وحالا خيراً من الحال للقدرة له ، وأسده الأمل في إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على المقائد التي أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته . وحسين لم يفاجئنا بعلمه المتحفظ إلى الاشتراكية ورغبته في التوفيق بين ما يتبنى وما أشرب حبه منذ الطفولة ، فإدراكه العام لشقاء أمته المظلومة الذي يتجاوز به مأساته الذاتية يرشحه لذلك وأكثر ، بل إنه يحدثنا عن «روح المقاومة» وما تولد في نفسه من عزاء ولكنه لا يتجاوز هذا الإحساس بشيء من التدبير الجماعي ، وإن كان يسعى دائماً لإصلاح حياته الخاصة وأسرته .

وهناك مشهد يتكرر بين محبوب وحسين ، وهو محاولة الصعود في سلم الحياة الاجتماعية بطريق الزواج من ابنة القريب الثرى ، فحجوب يسعى إلى أحد بك حمديس ، وكذلك يذهب حسين إلى أحد بك يسرى طالباً عونه فيرى ابنته الجميلة ، وفي الروايتين يظهر البك كامل متقذ مشير للطموح مما ، ويتناقل الطموح الراغب في القفز فوق حوائل الطبقة عن الفارق ، ويستجى في نفسه ذكريات صداقة قديمة مزعومة كانت بين الآباء ، وما هي في حقيقتها

إلا لون من السمرة الطبقية التي تتوارى خلف قرابة لا يعترف بها إلا الطرف
الأضعف، تلك هي الحقيقة عارية وإن لبست غير ذلك عند الشاين الطموحين ،
وفي الموقنين يبدو البك فيه حرص يوشك أن يصير بخلا صريحا، ولكنه لا يمتثل
بيدل فتوذه لأنه علامة من علامات عظمته ، وقد تميز آل شداد بهذا البخل أيضا،
ولكن موقف كمال في « بين النصرين » من عائدة شداد يختلف تماما عن
الموقنين السابقين ، لم يكن كمال يرى عائدة رمزا للتفوق الطبقي ، ولم يكن يعنى
الزواج منها ، هي طريقته إلى خلاص الروح وحياة الطهر ، ولكن علاقته بعائدة
— في صورتها النهائية — انتهت إلى إغراق ذريع ، بصرف النظر عن إحساسه
الشخصي ، لأنه لم يكن إلا ابن تاجر من الأحياء المتينة يروم التفرغ أيضا عبر
الحاجز الطبقي الذي يملو كثيرا عن حاجز قصر آل شداد في ذلك الحى الأرستقراطى
من العباسية .

تأخر الفتى الاشتراك كثيرا في الثلاثية ، وهي في حرصها على مسايرة التطور
التاريخي " مع المصرى احتفظت بـ «أحمد شوكت» إلى الأربعينيات، ومهدت له
بجمل الرومانسية ممثلا في فهمي وجبل الشك ممثلا في كمال ، فجاء مع أخيه المنافض
ورضوان الوفدى كممثلين لإمكانات المستقبل ، ويتمتع بالقدر نفسه من احتمال
الاستمرار أو التكموس واللوت . ومع ذلك فإن أحمد شوكت يتميز على
سابقية : على طه وأحمد راشد ، بالوضوح الفكري والمنهج العلمى معا ،
فيختار الكلية التي يرى أنها تخدم غرضه الإصلاحى ، ويعمل بأجر رمزى فيما
يرى أنه يعود على الآخرين بنفع أعم ، ويتزوج فتاة تشاركه عقيدته ، بل هي
تهديه إليها وتعمق إحساسه بها ، ويعقد عليها دون أن يجرى على مألوف البيئة
من استشارة الأهل ، وليس من المستغرب أن ينتهى إلى الاعتقال ، فاعتقاله

علامة على تأثيره ، وبأن هذا التأثير انتشر أو كاد، وهو بذلك يختلف عن رفيقيه السابقين . وقد أضاف إلى أفكار خاله كمال - الذى كان يسر سروراً خفياً بما يهيس به الناس من أنه مفكر - أضاف إليه مقولة هامة ، هى الفرق بين جيل الشك وجيل اليقين ، مؤداها أن ثقافة الكتب لا تؤدى لغير العلم ، وأنها لكي تثمر لا بد أن تنبع من - وتنصب أيضاً فى - حياة الناس ومن وحى حركة الجماهير . ومع هذا النهج المبلى رأينا هذه الشخصية تتمتع بوجود حقيقى وحياة كاملة ، فى حدود القدر الذى أتيح لها فى تسلسل الأجيال الثلاثة من أسرة عبد الجواد ، وإن لم تحظ بمحقة فى طفولة كاشفة عن أسباب نزعها تلك المضادة لموروثها الأسرى ، على حين حظى كمال بقسط كبير كشف عن جذور اتجاهاته النفسية وحركته الذهنية ، وقد يعيننا فى تفسير ذلك أن كمال فى مثل عمر المؤلف ، فهو أقرب إلى روحه وإدراكه .

تلك جولة سريعة فى الجانب العقيدى بالنسبة لشخصيات المؤلف ، وهى تجمع غالباً بين الشك والميل إلى التطور والإيمان بالمستقبل البشرى ، فإذا ما انطلت على غير ذلك كانت نهايتها فشلاً ذريعاً تمنى به ويشهد بتغلغلها عن روح العصر وضلالها فى معالجة الأمور . ومن ثم يصير من الصعب أن يقال ، ويسلم بما يقال ، من أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية ، وأنه محدود فى نظراته لحركة المجتمع ، يركز على البرجوازية ومواطن الضعف فى المجتمع ، ويهمل الحركات الصاعدة ، إذ ليس المهم هو شخصيات الكاتب وإنما موقفه من تلك الشخصيات وأفكاره التى أتيح لهذه الشخصيات أن تعبر عنها .

٤ - منابع وعلاقات

لا نشك في أنه من الصعوبة بمكان تحديد منابع والمؤثرات التي تشكل الشخصية الفنية لكاتب ما ، وبخاصة حين يحاول النارس أن يحدد مكانا ودرجة لكل راقد من تلك الروافد التي انتهت إلى التمازج في نفس الكاتب ، وأصبح من الصعب - أو المحال - إعادة تلك إلى صورتها الأولى . وكيف يمكن مثلا تحديد دور للوراثة أو الوسط الاجتماعي وليس لأى منها التأثير الحاسم الذي يبطئ ما عذاه ، وكذلك الأمر بالنسبة للدراسة ونوعها ، والنشاط الحر ، والتنقل بين البيئات ، والمزاج العام ، والثقافة الخاصة ، والخطاطة الخ ، وهى جميعا لا يمكن تجاهلها كما لا يمكن التمويل عليها بقول قاطع . قد يفتينا بعض النساء اعترافه الكاتب بأنه تأثر خطئى كاتب بعينه أو قلد ، ونحفظنا في قبول الاعتراف على إطلاعه يرجع إلى أساسين : فالتقليد بمعناه الكامل غير ممكن ، كما أن الكاتب قد يتأثر - من حيث لا يشعر بقوة - بما ينسبه لمؤثر مختلف لكنه أكثر التصاقا بوعيه أو ذاكرته . وليس معنى ذلك أننا شغى إلى القول ببث الكشف عن منابع والعلاقات ، ولكننا نرى أنه يفيد في تنوير الفكرة عن الكاتب ووضعها في إطار من عصره يزيد وضوحا ، دون أن يؤدي بالضرورة إلى القول بأن هذا الكاتب هو « حاصل جمع » هذه منابع المؤثرة .

وفىما يخص نجيب محفوظ فإنه كان واضحا لنفسه إلى درجة كبيرة ، نتيجة وعيه الذى البكر ، فحة إصرار عند طالب الفلسفة في كلية الآداب على التعبير والاقتراح ، وكتابه المترجم عن مصر القديمة قد نشر وهو ما يزال طالبا ، وكذا حديث له تمى فيه وتوقع أن تكون الاشتراكية هى صورة الحياة للقبلة^(١) .

(١) غالى شكرى : للتمى ص ١٨ .

ومن انطأ التهرين من جهود الروائيين قبله ، فالاهتمام به لا يعنى إلقاء سابقه أو الاستهانة بفنهم ، ليس لأنهم مهدوا الطريق وحملوا أعباء الريادة نصب ، وإنما أيضاً لأن رواياتهم على مستوى من الفن والموقف الاجتماعى قد يسبق — عند بعضهم — قدرات هذا الكاتب ، على الأقل فى مرحلته الواقعية التى اتسمت بكثير من التكرار والزام الوتيرة الواحدة فى التقاط التجربة وعرضها ، بدرجة سمحت لنا باقتضاب العرض لبعضها والقول بأن هناك « ثلاثية » بمد « رابعة » سبقتها ، فنحن — بدرجة ما — يزاء روايتين فى هذه المرحلة الواقعية يمكن اعتبار « بداية ونهاية » عنواناً للقطع العرضى ، و« السكرية » وما سبقتها تمثل الشريحة الطولية. وقد اعترف نجيب محفوظ بأنه تأثر برواية « شجرة البؤس » لـ لككتور طه حسين ؛ باتجاهها لا بأسلوب عرضها فى ثلاثيته ، من حيث تعرض حياتاً أجيال ثلاثة فى أسرة واحدة وتحرص على تسجيل ما يكتنفها من تطور^(١). وتبقى أسالته فى اختيار بيئة مختلفة وأسلوب يقوم على التقاط الجزئيات والاهتمام بالعالم الماخلى للشخصيات فى ثلاثيته . ونحسب أن تأثره بطه حسين قد تجاوز شجرة البؤس إلى الجزء الثانى من « الأيام » ، فى هذا الجزء يخرج الكاتب عن انطأ الذى التزمه فى الجزء الأول حيث كان الصبي الضريح هو محور الاهتمام ، فقد اتسمت اللوحة فى هذا الجزء الثانى بما يوافق اتساع مدارك شاب يطلب العلم فى الأزهر ، ويشغب على أسانذته ، ويتمرد على علومهم الموروثة ويعلم إلى تغيير كبير ، وقد قدم صورة نابضة للحياة فى حى شعبي من تلك الأحياء التى تحيط بالأزهر ، وعرفنا بصديد من نماذجه الفرية الأطوار ، كما وثق معرفتنا بأكثر من صديق له أوجار أو زميل دراسة . فى هذا الجزء الثانى من « الأيام » اختفى

(١) لـ لككتور عبد الحسن بدر : تطور الرواية العربية ص ٣٩٨ .

الاهتمام بالبطل ، وصارت البطولة إلى « الحارة » وإلى نماذجها الغربية ، وهذا ما قدمه محفوظ في « زقاق المدق » بعد تجاربه السابقة التي مثلها « بطل » هو محور الاهتمام . والتأثير هنا تجاوز الاتجاه إلى الأسلوب أيضاً ، فقد هدف طه حسين إلى التعاطف مع شخصياته في حارة الوطاوط ، لم يلذعها بسخريته على نحو ما فعل بالعرف وسيدنا في الجزء الأول ، وإن كان تحول بهذه السخريّة إلى الجامدين من معلميّه ، وقدم شخصيات الحارة بحب لها وتعاطف معها ، مبرزاً جواب الخير فيها ، ومعتزلاً عن نزعاتها وانحرافاتها بسوء المجتمع عليها ، وكذلك كان محفوظ — إلى حد ما — في روايته ، فضلاً عن أن الالتفات إلى هذه النماذج الشاذة في ذاته يعتبر تقليداً جديداً عند السكّاتين .

وقد استطاع أن يقدم لنا شخصيات الزقاق القاسية المجهدة الشاذة في ثوب مقبول برغم كل شيء ، واستعرض من خلالها كافة ألوان الشذوذ المسكنة التي طرقتها قبل أو بعد الزقاق ، مثل المعلم نونو وعيّاس شقة ورضوان ياسين وغيرهم ، سنجدهم مجتمعين في الزقاق تحت أسماء وأوضاع اجتماعية مختلفة . والسكّات لم يسند دوراً خطيراً لشخصية شاذة — فيما عدا بطل السراب — ولكنه يدفع عادة بمدد من هذه الشخصيات بين حين وآخر في رواياته وكأثمة يضع لونها صاخياً في اللوحة المنسجمة بقصد التنبيه أو الإثارة ، والقيمة الفنية لهذه الشخصيات محدودة ، لأنها تظل أسيرة إطارها الذي ظهرت به أول مرة ، وإذا حاولت أن تخرج عنه — كما حاول زينة أن يقوم المجتمع وأن يسخر من الطبقة — فإن عدم التوفيق يلاحظها لأنها في تسطحها لا تطيق مثل هذا العمق .

وقد أسهم بحبيب محفوظ مع بعض شباب مرحلته في تكوين « لجنة النشر للجامعيين » ونشر نتاجهم من خلالها ، ويمكن اعتبار اللجنة ممثلة لاتجاه مجدد

في الفن الروائي، فن أعضائها : السحار وعادل كامل وزكي مخلوف، وليس من الصعب اكتشاف روابط فكرية وفنية محددة بين هذا الفريق، و « ملهم الأكبر » ليس غريباً عن أجواء محفوظ، وقلمة انليامية التي كان يقطعها « الرفاق الأنذال » على بعد خطوات من القاهرة القديمة التي توافر كاتبنا على رصد الحياة وتطورها في زقاقاتها. وإذا كان عادل كامل قدم لنا شخصية خالد ابن الباشا الذي رجع من رحلته اشتراكياً ذا نزعة مثالية قافزاً فوق حواجز الطبقة إلى أسفل، فإن محفوظ قدم لنا الصورة المقابلة، أو البرجوازي الطامح للتخلص من طبقته والقفز إلى أعلى؛ وقد انتهى الفريقان إلى النشل الفريع، فانتكس خالد وتراجع، وسقط برجوازيو محفوظ ضحايا طموحهم وفرديتهم، ومع اتفاق النهاية — النشل — واختلاف النموذج، يتوحد التمليل وهو علم تقبل البيئة للتغيير في صورته التي تقترحها هذه الشخصيات.

ويعتبر زكي مخلوف أول من اهتم بالشخصية السياسية بمثله في الشيخ حسن (غوس مضطربة) ويمكن — بأقل قدر من الاتصال — من ربط أطوار الشخصية الروائية وتقلبات حياتها بأوضاع الأحزاب السياسية، وهو ما أفاد منه كاتبنا على نطاق واسع في الثلاثية، ولكن « مخلوف » كان أكثر توفيقاً في إدماج الحياة السياسية المصرية بحياة شخصيته الروائية، وهو ما عجز محفوظ عن تحقيقه في الثلاثية، إذ ظلت الحوادث السياسية — في عمومها — تجري بمنأى عن الحياة الشخصية لأبطال الرواية. وفي « غوس مضطربة » مشهد كامل تجلده مع بعض التغيير في « قصر الشوق » ولكنه شبه ظاهر لحسب؛ ففي الروايتين نجد البك وابنته رمز الأرستقراطية وفني الطبقة للتوسعة الذي يتعلق بالمثالي ويظن نفسه قديراً على تحريك الوضع لصالحه، ولكنه في اللحظة الحاسمة يكشف أن

الفارق أضخم من أن يتعلم بسهولة . في الرواية الأولى نجد شكري بك وابنته رجاء زميلة محمود — ابن البرجوازية — في الجامعة ، ورجاء فيها شجاعة غير معهودة ، وتتمتع بحرية غير مبررة ، وعلاقة محمود بها يحوطها الحرمان الرومانسي والتخييلات ، ويستعذب في سبيلها الألم إلى أن تتزوج من غيره . وفي الرواية الثانية نجد شداد بك وابنته عائدة التي يتلقبها كمال ، ويتخذها رمزاً للمعبود في تفرد به بكل خصال الكمال ، ويرتفع بها عن الاشتباه أو العلاقات العادية ، ويرضى منها بالحرمان والأمل الضائع ، فوقه منها رومانسي في صميمه أيضاً ، ولكن معالجة نجيب محفوظ تسم بالأناة والمقولة والمنطقية، ويكتسب موقعها من كمال مغزاه الاجتماعي الحاد ، كما أن حريتها النسبية في التعامل مع أصدقائه أخيبها لما يبررها من نشئتها في فرنسا ، وهذان الجانبان تنتقدهما العلاقة بين رجاء وشكري ومحمود ، فالحوادث تملؤ، وتتزوج رجاء فجأة وبمر الحوادث كأنه مجرد خبر عارض ، على حين كانت علاقة كمال بعائدة شداد حجر الزاوية في علاقته الإنسانية وموقفه الفكري أيضاً ، فاستعذب من بعدها الحياة وحيداً حتى اختلط عليه الأمر فلم يدري أهو أعزب في فكره لأنه أعزب في حياته أم أن عزوبته نتيجة لفكره ، أو أنها مما نتيجة لشيء ثالث ؟ ! وفي رجاء شكري غير قليل من الافتعال حين تذهب إلى عمود وتترك له رسالة ليلية زواجها الذي ينبغي به ، وإذا كان المؤلف لا يطلعنا على ما في الرسالة فإننا لا بد أن نحسد أنها تعتذر عن تخليها وتظهر حبها له ، ولكن عائدة شداد كانت منسجمة تماماً مع موقعها الطبقي ، فسخرت من كمال علانية ، ورأت أن الطيبى أن تتزوج من ابن طبقها وألا تأبه لسواه . ويمكن حصر المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ بين خطين من تصلب الحواجز الطبقيّة وفساد الحياة السياسية . وقد

منقط التافزون جميعاً بين الطبقت وهووا محطمين . وقد سبقتهم إلى محاولة التفز
« حواء بلا آدم » و « سلوى في مهب الريح » . وحواء هى الأساس الحقيقى
لنماذج التطلع الطبقي فى روايتنا المصرية ، وهى فنيا وأيدولوجيا أوضح النماذج
الطامحة وعيا بموقفها ودلالة على حقيقة أزمتها وإدانة لطبقتها فى الوقت نفسه ،
ولم يستطع حسنين — بداية ونهاية — أن يضيف إلى ما قالت حواء شيئاً، فهى
تفضل بالسبق نحو عشرين عاما ، فضلا عن كونها أكثر حيوية وتطوراً ، أما
حسنيين فقد انتهى كما بدأ لا يرى غير ذاته ولا يمد غير طموحه، فحواء شخصية
غنية حقاً وحسنيين محاكاة ضعيفة لها ، وقد انتهى مما إلى الانتحار بأساً من
السعادة أو عجزاً عن تحقيق ما يطمحان إليه ، ولكن انتحار حسنيين — وقد
اقرن بدمار شامل يسط جناحيه المظلمين على الأسرة الشقية — كان أقوى
تأثيراً ، وربما أشد بأساً وقتاما من انتحار حواء الذى يوشك فى ملاساته للبلاهة
أن يبدو حادثاً فردياً ، ولكن الشخصية النامية ظلت من نصيب حواء فحسب ؛
تلك التى بدأت متمردة تأثرة على الطبقة العليا المحضة بحقوق الطبقات الأخرى ،
وانتهت إلى الاستماتة فى سبيل ارتقاء السلم الطبقي إلى نهايته ، ثم انتحرت من
فوق هذا السلم حين عجزت عن الاستقرار حيث شامت .

وقد كان نجيب محفوظ أعمق تأثراً ووعياً بمناهج الواقعيين من سابقه فى
الرواية العربية ، وهذا واضح فى موضوعيته فى عرض التجربة . وحين فوازن
بين الحياة السياسية كما ظهرت فى « نفوس مضطربة » والحياة السياسية كما
انعكست فى أعمال محفوظ المختلفة — ترى زكى مخلوف يعرض شخصية السيامى
الوفدى وكأنه متعجب الفسك يعيش على أعجاذ مضت ويشامى عن انهيار الحزب
وابتعاذه عن قواعده ، ويدافع فى تحفظ عن الاتجاهات المخالفة .

أما نجيب محفوظ في رواياته - قبل الثلاثية - فكان يشير إلى انحطاط الحياة السياسية بصفة عامة، وحين أصبح التفصيل ضرورة في الثلاثية فإنه آثر الحيد المطلق، فهو مجرد مؤرخ لنمو حركة الحياة الحزبية المصرية. وهذا يؤكد إلى درجة الملل في «السكينة» التي عاصرت تكاثر الأحزاب وما كسب الانبعاثات، وتعرف البيئة على جوانب من الفكر السياسي والاجتماعي القادم من الخارج. وهذه الفترة التي تغطيها السكينة تعرض لها المؤلف من قبل في «خان الخليلي» و«زقاق المدق» وهي نفسها التي عرض غلوف لجوانب منها، وعرضها عبد الرحمن الشرفاوي فيما بعد في روايته «قلوب خالية» ولكن الشريحة الاجتماعية في هذه الرواية الأخيرة أكثر اتساعا من سابقتها من خلال تجوؤها بين الريف والمدينة، ولعمادها على ذوى القلوب الخالية من الطلاب، وتقاديرها الرثابة في التصوير والتحليل من حيث مزجت بين الرومانسي والواقعي، وهذا الزوج قد افتقدته «الأرض» للشرفاوي أيضا، كما افتقدت التحليل بصورة قاطعة، فلم يكن عنها اعتمادا على شخصيات أكثر إنثالا في الشمسية، وجاء تصويرها للأزمة السياسية والاقتصادية في ثلاثينيات هذا القرن في ثوب كاريكاتوري زاعق وشخصيات مسطحة لأحلق لها، فكثيرا ما صرخ، وحركتها تشنج، واستهتارها بكل قيمة يمردها من كثير من خصالها الإنسانية المروضة.

ولاستطيع أن تزعم أن خان الخليلي أو القاهرة الجديدة قد استطاعت أن تقي بأبعاد أزمة الحياة المصرية في تلك الفترة المضطربة والقاسية في تاريخنا الحديث، فالانتماء الذي لا مفر منه قد حال - عند الكاتب - دون الإحساس الشامل بالمأساة، ولاندرى هل محجوب عبد الهائم كان وليد الحكم الدكتاتوري والفن السياسي، أو أنه هو نفسه قد أوجد ذلك بتخليه عن دوره المفروض ككتف مرتبط بالجذور الشمسية.

وقد يكون من حتم أن نتّرح كيف كان يجب على الكاتب أن يعرض تجربته وأن يوحى من خلالها باحتمالات المستقبل ، وهنا تتقدم « الأرض » بنظرتها المتفائلة وانتصارها الوقتى على ممثلى السلطة الفاشية دون نظر للعواقب ، يمثلها غناؤهم: « أهى ليله يا جميل .. أهى ليله والسلام » ، وفى هذا مانيه من تحرر الإرادة وتعظيم نوازح الخوف من المجهول . ويدافع نجيب محفوظ عن نهاياته النشائمة القاسية بحجج مختلفة ، فمن نهاية « زقاق المدق » يقرر أنها كتبت فى فترة كان يلب فيها الشتاء وما يشبه اليأس ، فاستدعى الصدق لإخراجها على هذه الصورة ، وتخفيف النجاسة بالخيال والتزيين يعتبر نوعا من التخدير والخيانة وتبسيط الملم؛ لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضائر وتغيير الواقع ^(١) ، ومرة أخرى يقول: « إن خاتمة الأسرة المصرية التى تناولتها قصة بداية ونهاية — وهى أسرة حقيقية عرف أفرادها جميعا — كانت فى الواقع خاتمة سميده ، ولكنى فضلت أن أعرض قصتها منتهية هكذا بمأساة حتى أستطيع أن أشحن عواطف القراء بأفعالات كالتى يمتنى على كتابتها ^(٢) » .

وينبه محفوظ إلى أن شخصياته محبة للحياة ، ولحياة أفضل ، ولكن نصرعها ظروف خارجة عن إرادتها ^(٣) ، فالحزن ليس المحصلة النهائية فى رواياته ، « إن فيها حثا على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمته ، قد ينتعر البطل ، ولكن.. للذا انتصر ^(٤) ؟ » وهذا يؤكد أن رؤيته تراجيدية فى أساسها . ولا بد أن

(١) يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة .

(٢) مجلة الرسالة الجديدة العدد رقم ٣٧ .

(٣) الآداب البيروتية : يونيو ١٩٦٠ (من حديث معه) .

(٤) يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ص ١٧ .

تستوقفنا لفتته عن أسرة بداية ونهاية ، بين الواقع الخارجى والواقعية الروائية ، فعلى مستوى الواقع الحياتى نجحت هذه الأسرة فى إحداث التغيير واعتدل الزورق للغلوب وصارت فى أمان ، فلماذا حطم المؤلف زورقها ونكبتها بفواجع متلاحقة لا خلاص منها ؟ إنه لا يسمى إلى الإثارة الرخيصة ، فقد كان أمامه فى انزلاق نفيسة وعلاقة حسنين بيهية فرص شتى ، ولكنه يحرص على «التفسير الاجتماعى» للرواية . لم يقف عند حسنين الذى نجح فى التغلب على صوباته ، لأنه مجرد فرد ناجح ، ونجاحه لا يعنى اختفاء العقبات الاجتماعية أمام دوافع التطور ، أو انتشار الضمانات الاجتماعية وامتداد مسئولية الدولة لفظية نكبات الناس . ولهذا كان لابد أن تدخل الأسرة كلها من اللصيق العام الذى حشر الناس فيه حشراً ، وذاقوا مرارة القتل والعجز والتعاسة . فأنهاء الأمرة إلى كارثة يعنى تعميم للمشكلة ويعنى حرصه على صدق أكثر نفاذاً وأمعن فى الدلالة ، إذ جعل الرواية علامة على مرحلة وطبقة لا مجرد فرد ناجح فى مجتمع متأزم ، فكان من الحق أن يتحطم حسنين النموذج على الرغم من أن حسنين الفرد استطاع تحقيق آماله كما أراد . وكان هذا الموقف برهانا على وعى الكاتب اجتماعياً ، وعلى سلامة فهمه لمعنى الواقعية ، فهى ليست انقياداً وراء ما يقع أو صورة له ، ولكن لما يحتمل وقوعه ، فـ «الواقع» يتنير فى «الواقعية» ، إذا يصير معناها: الواقع مضافاً إليه الفن والإدراك الاجتماعى .

وزداد الأمر صعوبة حين نحاول الكشف عن النماذج الأوربية لفن نجيب محفوظ الروائى ، ومخاصة فى مرحلته الواقعية ، ويجب أن نضع فى الاعتبار لون دراسته وظروفه التاريخية ، فلفة التعليم الأولى - بعد العربية - هى الإنجليزية ، وبها قرأ العديد من كتاب الواقعية الأوربيين ، ولكنه درس الفلسفة وأوشك عقب

تخرج به أن يعد رسالة عن « فلسفة الجمال » ولكن حاسته الفنية فازت واجتذبت به إلى الرواية والقصة القصيرة . والفلسفة في صميمها ألمانية ، وقد شغلت فلسفة الجمال الفلاسفة الألمان أكثر من غيرهم ، ولا بد أن تترك هذه الاتجاهات والزعات آثاراً في فن هذا الكاتب . ومن ناحية ظروفه التاريخية فإنه كان طالباً في الجامعة بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٤ وهذه السنوات تعتبر من أشد الأعوام قسوة على المستوى المحلي والعالمي ، فقد شهدت الانهيار الاقتصادي العالمي الذي ذاقته مصر من مرارته فوق ما تحتمل ، فجهدت الرواتب وأغلق باب التوظيف وكسدت التجارة وخربت بيوت الفلاحين ومن تقوم نشاطاته على نتائجهم من تجار وصناع وحرفيين ، وسقطوا في أيدي المراهين من اليهود والأرمن وأمثالهم . وزاد الأمر شناعة وثوب أحزاب الأقلية إلى الحكم ، وإخضاعها الناس بقوة القهر وحرمانها من نسمة الأمل ممثلة في الدستور ، وقد استطاع هتلر أن يستولى على الحكم ويعلم عودة العسكرية الألمانية ، مما جعل الأفق العالمي يكتسي بضباب الخوف والتوقع . لا بد أن تنسب هذه الجوانب جميعاً في لواعية نجيب محفوظ ، وقد ظهرت في أكثر أعماله ، وتجاوزت المرحلة الواقعية إلى آخر نتاجه « ميرamar » .

وإذا كانت الحركة الواقعية الأولى في الرواية الإنجليزية قد ظهرت مبكرة - في منتصف القرن الثامن عشر - فإنها كذهب في - لا بالمعنى العام - نتاج فرنسي خالص على رأسه فلوير وبلازك وجي دي موباسان وزولا وغيرهم . وما هو جدير بالتأمل أن الرواية الإنجليزية في نهايات القرن الماضي ظلت في موقف التلقى لجهود الفرنسيين واكتشافاتهم في عالم الرواية الواقعية ، وغير مرة تؤكد المراجع هذه الظاهرة ، وإذ يتبع Walter Allen جذور الفن الروائي عند هنري

جيمس يذكّر أنه تأثر كثيراً بجورج إليوت ، وقد كان هناك تأثير آخر مساوٍ في القوة مصدره بلزاك، ويذكر أيضاً أن جيمس قدسعى في طريق بلزاك واعتنق فكرته الداعية إلى اعتبار الروائي مؤرخ عصره ^(١). وقد كان سومرست موم لاكثر من سبب يستهدى موباسان ^(٢)، وينظر إلى خير روايات أرنولد بنتيت « حكاية الزوجات المعجّز » The Old Wives Tale على أنها من التراث الفلويري الواقعي ^(٣). ومع هذا فإنه ليس من حقنا أن نشجع تأثر الذين تأثر بهم كاتبنا ، لأن السلسلة لن تقف عند حد ، ولأن هذا العمل — على اقتراض إمكانه — لن يؤدي إلى معرفة أكثر بالكاتب الذي يميننا .

وعلى العموم فإن أسماء بعينها ترددت كوفرة في نجيب محفوظ ، لأنه قرأها مباشرة ، أو لأنه سار على أسلوبها في تناول الروائي . وفيما يخص هذه القضية الأخيرة تذكر أسماء : ديككنز وتولستوى وزولا ، إذ يسمح هؤلاء لشخص بالبروز كبطل ، ولكنه لا ينفرد بهذه البطولة ، بل توجد إلى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم في البطل ويتأثرون به ، ويفرد لهم المؤلف فصولاً بأكملها . . . حيث يعرض لحادث ثم يتركه في الفصل الذي يليه ليعرض غيره ، ثم يعود بدوره إلى ما سبق وكان أمامه مجموعة من الخيوط يحبكها في نسج متماسك ^(٤). أما فيما يخص قصة الأجيال فيذكر بعض النقاد بلزاك وجول رومان الفرنسيين ، ولعل التوفيق ممكن بين هذه الإشارة وقول نجيب محفوظ

The English Novel, P: 268

(١)

(٢) السابق ص ٣٣٦

The Modern Writer and his World P: 84

(٣)

يوسف الشاروني : دراسات في الرواية والقصة القصيرة ص ١٦ .

نفسه إنه متأثر بشجرة البؤس ، فضلا عن أن تأثره بالكاتبين الفرنسيين وبآخرين انجليز بين ما : أرنولد بنيت وجلسون^(١) قد امتد ليشمل الدلالة الاجتماعية للشخصيات التي تقدم كنماذج لطبقاتها وبيئاتها^(٢) ، وخطر هذا النوع من القصص — كما ينقل الدكتور غنيمي هلال — أنه يتطلب معرفة تامة بالحياة الاجتماعية والسياسية في الفترة التي يؤلف لها الناص ، لا مجرد الإلمام بمظاهرها والاعتماد على سرد روايات تاريخية في تصويرها ، وإلا جاءت الصورة مكروهة مفتعلة . ويتضح عيب هذا النوع من القصص إذا اقتصر على إبراز الصفات المشتركة بين الفرد وبيئته أو طبقته ، لا تخاذه نموذجا لها ، دون التناز إلى خصائص الفرد التي تميز بها عن سواه ، حتى أهل طبقته الاجتماعية نفسها . وإذا أهل المؤلف في الكشف عن هذه الخصائص جاءت شخصياته نماذج عامة لا حياة فيها^(٣) .

ويشير نجيب محفوظ إلى أرنولد بنيت كمؤثر في إدراكه الفني ، ولكنه لم يسر في ركابه بنير ذاتية تحرمه الأصالة ، فغير ما يضاف إلى هذا الكاتب أصالته في إحساسه القومي . كان بنيت يبرز في رواياته تغفل النظم والروح البروتستانتية كالحج أساسا في مجتمعه^(٤) ، وكان هنري جيمس قد اهتم إلى ملحه الأساسي في رؤاه لمجتمعه الأمريكي ، إذ يقول في مقدمة إحدى رواياته : لقد رغبت في كتابة رواية أمريكية جدا ، رواية مميزة لظروفنا الاجتماعية ، ولقد سألت نفسي ما هي النقطة القريبة الواضحة في حياتنا الاجتماعية ؟ وكانت الإجابة هي موقف النساء وانهايار عاطفة الجنس والإثارة من جانبهن^(٥) . ويبدو

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ .

(٢) السابق ص ٥٤٩ ، ٥٥٠ .

(٣) Walter Allen, The English Novel P: 320

(٤) السابق ص ٢٦٨ .

أن « محفوظ » قد سأل نفسه في أعقابها عن خصائص حياتنا الاجتماعية ، عن مدحنا الأساسي ، وانتهى إلى صورة خاصة هي التي أتاحت لنا القول بأن السكان قد كرر نفسه في أكثر من رواية ، ونظن أنه حصر خصال مجتمعه في التماسك الأسري ، والحفاظ على المظهر ، واللبل إلى التمسك الحسية مع أصالة روحية غنقية تظهر عند الشدائد .

ونجيب محفوظ في مرحلته الواقعية مثل بنيت يلتقط نماذج من حيث يكتنفها التطور وتستهدف للتغير ، فـ « للندن الخمس » تمثل عند قتاده مراكز لنوع جديد من القوة ، ونوع مختلف من البشر كما تمزج حقولا مستعدة لاستغيات أنواع جديدة من اليأس ، وبالنسبة لبنيت فإن سكان أحياء القنار لم يكونوا جددا ولا مخيفين ، لقد كانوا مألوفين له جدا ، وعلى الرغم من قبح حياتهم وقسوتها فإنه كان يملك نوعا معينا من التفكير ينقب عن المجال ويصر على إيجاده إذا اقتضاه ، ولعل هذا ما تعلمه من الفرنسيين ، فليس المجال في الموضوع ، وإنما يمكن في الطريقة التي قدم بها ^(١) .

وهذا القول يمكن أن ينسحب على تجارب محفوظ الأولى كقاهرة الجديدة وزقاق اللدق . ولقد وصف « بنيت » بأنه رواي إقليمي وبخاصة في رواياته *Anna of the five Towns* و« حكاية الزوجات المعجائز » وغيرها ، ولكن ذلك لا يعنى التزامه بمدينة هائل حيث ولد ، وهي إحدى المدن الفخارية الخمس ، فقد تجاوز هذه المدن ، ولكنه ظل في حدود نوع معين من المجتمعات في مرحلة زمنية معينة ، وهي صورة للحياة ليس فقط في لندن الخمس ، ولكن في أي مجتمع إقليمي صناعي في حدود العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي ^(٢) . وبنيت في موقفه هذا يختلف كثيراً عن توماس هاردى *T. Hardy* الذي جرت رواياته في

(١) السابق ص ١١٨ .
(٢) السابق نفسه .

مقاطعة weaser ولم يغادرها روائياً ، ولكنه لم يهتم بالدلالات الزمنية أو المكائنية بقدر ما جعلها عالماً صغيراً يحتزل فيه الكون الكبير . وقد وقف محفوظ بين الكاتبين ، فالتزم القاهرة لم يغادرها طوال مرحلته الواقعية ، وظل في حدود أحيائها الشعبية المتيقة . فإذا ما غادرها البطل إلى أطراف العباسية حيث قصر آل شداد ، أو إلى الزمالك حيث فيلا يسرى بك أو هديس بك لم يحقق في رحلته ما يبتغي ، وعاد والحسرة أو الحقد يصف بنفسه . ولكن عنصر الزمان والمكان أساسى في تكوين الرواية الواقعية عند محفوظ ، فدلالة الرواية عنده - كما عند بنيت - في حدود صورتها المرحلية وموقعها التاريخى . ويشارك جون جالورثى في تسجيل أخلاقيات الطبقة الوسطى ، ولا يتردد « فرزر » في وصف هذا الاهتمام بالطبقة بأنه وليد نظرة ضيقة وإن كان عن جزء مهم من المجتمع ^(١) ، ومع ذلك يبدو أن الظاهرة تتجاوز اهتمام بنيت بطبقة بعينها إلى شئ أعم وهو ميل الكتاب في عشرينيات هذا القرن - وهى الفترة التى بدأ محفوظ في أعقابها يقرأ - إلى الاهتمام بقطاع أو اتجاه معين والتوافر على خدمته ، وهذه ملاحظة فرزر نفسه ، الذى يضع ثلاثة متخالفين في حزمة واحدة ، وهم من أشهر كتاب العشرينيات : فرجينيا وولف ، وأليس هاكسلى ، ود. هـ. لورانس ؛ « فلقد كان هاكسلى بصفة رئيسية كاتب مقالات ، على حين كانت السيدة وولف شاعرة النفس والإحساس ، وكان لورانس نبياً لديانة جديدة من الاندفاع العاطفى النظم ، وفضلاً عن ذلك فإن كلا من هؤلاء الروائيين كان لا يتكلم عن الإنسان كجنس ، ولكن عن طبقة منفصلة منه ، فتوفر هاكسلى على الثقافة وتواهبها ، بينما تتكلم السيدة وولف عن الحساسية وتميزاتها ، ويتكلم لورانس عن الإرادة العاطفية واندفاعها وقلقها ^(٢) » .

The Modern Writer and his World, p : 82 (١)

(٢) السابق ص ١١٥ .

ويمكن أن نجمع إلى تأثير المرحلة بعامة ، وبنت بصفة خاصة ، تأثيراً آخر هو أن نجيب محفوظ من أبناء هذه الطبقة الوسطى ، ولله قرأ — على نحو ما ناقشه محرر صفحى — أن الرواية فن برجوازى ، فكان هذا الإيثار منه وليد مدارك متملده .

ولقد بدأ « الطريق » من الإسكندرية وانتهى إلى القاهرة ، وفي « السمان والغريف » حدث العكس ، وفي ميرamar « جمع بين اللدنتين في زمن واحد ، ومع تخلي عن القاهرة القديمة كثيفة لرواياته ، أحس بضرورة التخلي عن للماني اللبشرة والحرص على الموازنة الاجتماعية أو تقديم الشرائع ، وأخذ يتطلع إلى الدلالات الإنسانية والمشكلات الكونية أو للصيرية بالنسبة للإنسان ، غير مرتبط بمرحلة أو طبقة في الحل الأول .

وقد تأثر محفوظ بديكنز في جمعه بين التناقضات في بقعة واحدة ، وزقاق الدق هي الصورة الكاملة لما كان يهواه ديكنز من أجواء فيها الراحة النفسية والمرح إلى جانب الظلام والمنف والجنون والموت^(١) ، وقد جمعت أولى روايات محفوظ الواقعية بين الروحى والسادى والفوضى ، وكذلك اجتمع القواد مع الاشتراكى مع السلفى على المقهى في خان الخليلي ، وزقاق الدق تذكر ببعض ملامح « أوليفر تويست » ، فهذه التنوعات تسبغ على جو الرواية كثيراً من الحيوية وتستعمل كأداة تشويق . ومع ذلك فإن ديكنز كان أكثر تفاؤلاً من محفوظ ، وأكثراً قدرة على خلق جسد خاص تعيشه شخصياته بقوائده الخاصة ومنطقه الخاص وإقناعه ، وإن لم يشبه الأصل ، ولكن « محفوظ » يبدأ أكثر كتابنا الروئيين قدرة على إغلاق أبواب العالم أمام القارئ . وتله جسماً وروحاً إلى جوه الروائى وعالاه الخاص ، وهو يتوصل إلى ذلك بالصيانة

(١) عن ديكنز رجنا إلى : القصة فى الأدب الإنجليزى ، ودرسات لأعلام القصة .

المبالغة أحياناً بالتفاصيل الصغيرة والتنبه الذكى للملابسات الأمور، ووضع أسس دقيقة لكل حركة محسوبة متحدث فيما بعد .

ويشير نجيب محفوظ إلى قراءته وتأثره بثوماس مان ، وتكاد مراحل

الكاتبين تتفق في خطوطها العامة ، وأول رواية له « بودينبروكس » التي نشرت سنة ١٩٠٠ و جلبت له الشهرة ، تروى تاريخ عائلة في « لويك » طرح فيها موضوعه للفضل ، وهو الحضارة والقوة في دور الانحلال ، والصراع بين الفن والحياة ، كما طرح من خلال روايته الأخرى « الجبل السحري » موضوعه على مستوى أشمل ، هو دراسة المجتمع الأوربي في دور تفككه وانحلاله^(١) ، ولم ينف اهتمامه عند رصد مظاهر الانحلال ودوافع الازدهار في حياة أسرة أو دورة مجتمعية فحسب ، ولكنه أعطى اهتمامه أيضاً للشذوذ الجنسي في شتى صوره ، وقد شغله مشكلة لم تشغل كاتباً أو تلفت انتباهه ، هي مشكلة الفنان في المجتمع البرجوازي ، وهي موضوع روايته الثانية : « صاحب الجلالة » ولكن التشابه أو التأثير يعود حين يكتب « الجبل السحري » ، وحاول أن يمرض فيها العقد النفسية من رؤية فرويديه ، ثم كانت رواية « يوسف وإخوته » التي كتبها في ستة عشر عاماً ، وفيها يهتم بدراسة النفس والأساطير دراسة هادئة عميقة ، وتغلي عن شغفه القديم بتصوير الانحلال والمرض واللوت . ثم قدم دراسة رمزية للشعب الألماني في « دكتور فلوستوس » . وسليبتة السياسية هي للسيطرة في بداية حياته الفنية ، إلا أنه اضطهد لأنه غير مؤيد للفاشية ، فأتخذ منها موقفاً معادياً صريحاً ، وبعد أن كان يقول بضرورة الفصل بين الفن والسياسة عاد فاعتبر السياسة أخلاقاً عامة ، ودعا الفنان إلى ضرورة للمشاركة فيها للمحافظة على المجتمع الذي يسمح بالخلق الفني .

وقد اهتم محفوظ بالبرجوازية في طريقها إلى الانحلال ، واهتم بيئة التجار والموظفين ، وامتلات قصصه بالموث والمرض والشذوذ والجنون ، وأقام رواية كاملة على عنقدة نفسية من مفهوم فرويدى ، وقلم بمد ذلك دراسة فنية رائعة مستوحاة من القصص الدينى والأسطورى فسر من خلالها التطور الحضارى العام (أولاد حارتنا) ، وكان موقفه في كافة المراحل السابقة موقف المؤرخ لحياتنا السياسية ، يكشف عن عيوب الماضى ، لكنه في « ميرamar » و « ثلاثة أيام في اليمن » و « عنبر لولو » و « حارة العشاق » و « روبايكيا » و « الرجل الذى قد ذاكرته مرتين » وهى آخر ما نشر له من قصص - يتخذ موقفا صريحا تجاه ما يجرى الآن على أرضه .

ونستطيع في نهاية الرحلة أن نشير إلى « حكاية الزوجات المعجائز » على أنها ذات الأثر الواضح في فنه ، فالفراق تحتدواع خاصة ، والاعتزاز المرضى بالكرامة ، وقسوة الحياة ، وانتهازية الإنسان وعبوديته لمصلحه الخاصة ، وتصادم الأجيال واختلاف نظرتها إلى الأمر الواحد ، كلها مطروحة في الزوجات المعجائز من خلال مصير الأختين المعجوزين ، وقد كانت البلهاء الشبية أطيب حفظا من الجيلة المخامرة ، التى غادرت كل شيء حتى كلبها القرنسى القديم ، الذى يقى في البيت ليحرس المكان انغالى^(١) .. وهذه الجوانب كانت أثيرة عند هذا الكاتب إلى حد الانحصار فيها ، وهى أثيرة أيضا عند كاتبنا في مرحلته الواقعية . وأخشى ما نخشاه في الختام أن يكون إغراء كشف المشابهات التى قد تكون خادعة وقائمة على تأثر عام بالمصر نفسه وبالسباق الفنى العام ، مسلحا للإحساس بأصالة هذا الكاتب وجهده في خلق رواية واقعية مصرية خالصة ، ولعل الصفحات الأولى من هذا الفصل قد استطاعت أن تقي بذلك بعض الوفاء .

E. A. Grøtter and M. Gillett, *Photo Outlines of 101 Best* (١)
Novels P:279

حصّاد الدراسة

بعد هذه الرحلة مع الرواية العربية في منحائها الواقعي ، يمكن أن نؤكد على ملامح واتجاهات بعينها ، ميزت هذه الواقعية العربية عن الواقعية المذهبية الأوروبية ، بما يتجاوز كثيرا تصوير العلاقة في حدود ما يكون بين الأصل والصورة ، أو بين الأب والابن من ملامح واضحة لا تخفيها النظرة العابرة . إن الواقعية العربية استنبتت في أرضها ، وقد أكد أصالتها وذاتيتها استهدافها لتأثيرات شتى من آداب مختلفة بصعب اكتشاف أوجه شبه بينها ، أو تحديد آثارها في هذه الواقعية العربية .

وعلى نحو ما وضع الأمر في القسم الأول من هذه الدراسة، فإن الواقعية الأوروبية التي ظهرت علاماتها الهادبة في منتصف القرن الثامن عشر ، واستكملت أصولها الفنية وفلسفتها الاجتماعية بعد قرن من هذا التاريخ تقريبا ، هذه الواقعية كانت محصلة آراء جديدة في الفلسفة والاجتماع والاقتصاد، كما كانت بإعلاء العديد من المخترعات التي مكنت الإنسان من معرفة الكثير والدقيق عن نفسه وعن الكون ومخلوقاته ، فضلا عن تأثيرها الواضح بانتقال مركز الثقل الاجتماعي والسياسي إلى طبقات جديدة ، برزت على الأخص إبان الثورة الفرنسية ، واستكملت تنظيمها وفرضت وجودها بثورة باريس سنة ١٨٤٨ . وإذا كان من المجازفة تحديد الحركات والتطورات الفنية بتواريخ قاطمة ، فإنه من الممكن

— بدرجة ما — قبول ثورة باريس وعودة الجمهورية كحرك لمواطن الكتاب الشباب في بلدان أوربية عديدة نحو الطبقات الصاعدة ، ومحاولة تقويم الشرائع الاجتماعية على أساس من قيمتها العملية .

وهنا نقشابه الواقعية العربية والواقعية الأوربية ، فقد قام هيكل وكتاب للقامات الحديثة بجذب الانتباه إلى الحياة المصرية للتميزة ، ورفض التقليد للطلق للثقافة العربية للأثورة الكلاسيكية الطابع ، التي تعبر عن حاجات — وتنبه إلى إمتاع — « سمار الصالون » ، كما رفض هذا الفريق أيضاً الاعتماد على الحكاية الشعبية ربما لبعدها عن الصدق — بمناء الصام لا القى — وعجز هؤلاء الكتاب عن تطويع رموزها للتميز عن عصرهم ومجتمعهم . ومن ثم كان اتجاههم إلى الواقع الاجتماعي العام ، مع نزعة هجائية تختلف اتجاهها وحدة حسب طبائع هؤلاء الكتاب ومكوناتهم الثقافية . هذا الجيل الذي عمر بفنه المقد الأول من هذا القرن ، ويمثله هيكل ولطفى جمه والمولى وحافظ إبراهيم وطاهر حقى ، يمكن أن يقرن جهده في أدبنا الروائي إلى جهود ريتشاردسون وصحبه من كتاب الرواية الإنجليزية في منتصف القرن الثامن عشر . ثم جاءت الثورة المصرية سنة ١٩١٩ لتؤكد دور الطبقة الوسطى في بناء الأمة ، وتلد البطل الشعبي من غراز الناس ، ففي أعقاب هذه الثورة ، ومن قلوبها النائية ظهرت المدرسة الحديثة ، رافعة شعار « المصرية للمصرية » ومؤسسة الواقعية المصرية في الحركة الروائية ، باتجاهها نحو الطبقات الشعبية ، وعطفا على المهضومين اجتماعيا ، وكشفها عن أسس جمالية جديدة لفن لا تتمثل في جزالة العبارة ونغامة الأسلوب ، وزوعها إلى التحليل والاستغناء به عن روعة الوصف

وتهاويل اغتيال . وقد ساندتها «مدرسة الديوان» النقدية، بدعوتها إلى الصديق القوي، ورفضها للشكل القوي القائم على القوة والاستطراء ، واللغة المصنوعة التي لا تنهي عن إحساس صادق . كما أننا رصدنا خصائص الحركة الواقعية الأولى التي تمثلها المدرسة الحديثة ، من اهتمامها بالقصة القصيرة ، وإسباغها الثوب الخلي ، وجنوحها إلى تصوير الشخصيات الشاذة ، واهتمامها الأكثر بقصة الشخصية ، وما إلى ذلك من مميزات

إن تشابه السار بين الرواية الواقعية المصرية والرواية الواقعية الأوربية في أكبر مهادها وأكثرها نشاطا ينفي النزوع إلى التقليد ، ويؤكد أصالة الحركة الفنية ، تلك الحركة التي كانت تستمد مبرراتها وملامحها من الثورة الشعبية الأسيلة ، لأنها أقيمت مباشرة إلى من تحملوا العبء الأكبر في الثورة، وأثبتوا وجودهم في لحظة الأزمة ، وم أبناء الطبقة الوسطى والشعبية . فكان لابد أن يأخذ أبناء هذه الطبقات مكانهم في القرن الجديد، وأن يعبروا عن أنفسهم في شكل مبتكر يتسع لهم ، حيث شاق وعاء الشعر عن التعبير عنهم .

ومن جهة أخرى يجب أن نشير إلى اختلاف الركائز والمكونات ، فقد قامت النظريات العلمية والاكتشافات والأفكار الاجتماعية بدور حيوي وهام بالنسبة للنقاد الأوربي والكاتب الأوربي ، بمعنى أنها كانت ذات تأثير مباشر، لمواقع المعاصرة ولوحدة الثقافة في تلك المجتمعات التي قطعت - في ذلك الحين - شوطا لا يستهان به على طريق التقدم في شتى المجالات. وهنا يختلف الأمر بالنسبة للكاتب المصري ، إذ يبدو أن النظريات الفلسفية والعلمية المجردة لم تكن تشغله بدرجة كبيرة ، ربما لفصل التقليدي - الذي كان سائدا عندنا - بين العلوم

والإنسانيات، وربما لأن هذه النظريات كانت ما يزال غريبة عن البيئة المتخلفة، وأيضاً لأنها تصدم موروثات البيئة بنف ، فظرفية التطور والنسبية وأفكار فرويد عن الدوافع، وكارل ماركس في تفسيره للتاريخ، ليس من السهل على المتعلم المصرى فى تلك الحقبة الاقتناع بها أو تفهمها ، إن لم يملك استعدادا شخصيا لها . ولهذا لم تصادف أفكار وروايات فرح أنطون ، وكذلك شيلى شميل ومن بعدها سلامة موسى رواجاً عند عامة الكتاب، وظلت تمثل فكراً منمراً إلى درجة كبيرة . ومن ثم كان البديل فى حركتنا الروائية يتمثل فى الوعي العام عند الفئات المثقفة بضرورة اعتناق التقدم ونهذ التخلف بكل ما يمثل من جمود الفكر والوقوف عند التقليد وعبادة الماضى ، قام التجديد الدينى، والدعوة إلى تحرير المرأة ، والبحث عن شخصية الوطن وتأصيلها ، وفتح النوافذ على الحضارة الغربية ، والبحث عن لغة عصرية وأشكال فنية عصرية ، قام بتمهيد التربة وإعدادها للخروج من الضباب الفكرى والاجتماعى إلى نصـاعة الحقيقة ووضوح نهجها .

ويمكن أن يقال فى مسار الواقعية العربية فى مجال الرواية : إنها مضت من لطفي جمعة والمولاي وهيكى ، عبر للدرسة الحديثة ممثلة فى تيمور ولاشين وحقي وحسين فوزى ، ومن عاصرهم ولم يكن من زمريهم مثل عيسى عبيد وأخيه ، لتزدهر بعد ذلك عند الجيل الثالث من متخرجى الجامعة ، عادل كامل ومخوف ومحفوظ والسحار .

ويمكن أن يقال أيضاً — كما دل ترادف فصول هذه الدراسة — : إن هذه الواقعية العربية لم تستطع جهود كافة الكتاب ، وإنما مازجها — على

مستوى السار العام ، ومستوى كل كاتب على حدة — خط رومانسى يظهر ويختفى أمام دوافع عديدة لكنه لا ينحى ، وإن هذا الخط يبدأ من هيكل أيضاً ، ويمضى عبر الحكيم فى نتاجه للبكر ، وطه حسين فى نتاجه البكر أيضاً ، والملازنى ، ليقترّب أكثر من الواقعية عند أبى حديد وعبد الحليم عبدالله .

ويمكن أن يقال أخيراً : إن الواقعية العربية تلمست أسسها النظرية المبكرة من الأدب الفرنسى ، تدل على ذلك ثقافة كتابها الأول — هيكل ولطفى جمعة — كما تدل مقدمة لطفى جمعة لروايته « فى وادى المهوم » ومقدمة عيسى عبيد لمجموعته القصصية الضافية « إحسان هام » ، ولكن هذا التفرد لم يدم طويلاً ، ففعل للناهج الدراسية التى رفعت من أهمية اللغة الإنجليزية ، وبالضجيج المائل الذى أحدثته الثورة البلشفية سنة ١٩١٧ ، اجتمع تأثير الأدب الإنجليزي والرومى إلى الأدب الفرنسى هندرواد المدرسة الحديثة ، تلك المدرسة المصرية الأصيلة التى تفتح وجدانها للتفاعل الخلاق مع الآداب الأجنبية ، حين شرعت فى البحث عن حوار حى يمدّها بمزيد من الحركة ، واستطاعت أن تحل مشكلة التعارض المظنون بين معنى الأصالة وقبول التفاعل مع الآداب الأجنبية ، وذلك بزواجها للفرق بين المصرية والمصرية.

وقد تختلف الآراء والاستنتاجات حول قيمة تأثير كل أدب من هذه الآداب العالمية الثلاثة ، ووجهة هذا التأثير . ولكن الانطباع الذى يترسب فى النفس بعد قراءة آثار هذه المدرسة الحديثة أنها ظلت مدرسة مصرية للملاح ، أصيلة فى التعبير عن حركة المجتمع وحركة الفن القصصى معاً ؛ يثارتها للشخصيات المصرية

الصميمة ، وتمييزها عن مشكلات مجتمعا ، وإبرازها للملامح هذا المجتمع وسماته ، في شكل فني بسيط يناسب فنا ما يزال في طور التجريب والتكوين . إلا أن الجليل الثالث قد أظهر اهتماما بالكتاب الإنجليزي فوق اهتمامه بغيره ، فنصدرت أسماء : ديكز وجالسورثي ونيت وفرجينيا وولف وبرنارد شو ، وهذا من تأثير الاهتمام باللغة الإنجليزية وأدبها في المدارس والجامعة ، وقد صادف هذا النشاط في لإقبال على الكتاب الإنجليزي تبداً وانطفاءً في الأدب الروسي في أعقاب الثورة وإبان السطوة الستالينية ، بما عبر عنه « هنري جينورد » في قوله إن الأدب الروسي قد طرق خبرته . ولهذا ظل الأدب الروسي في مجال الرواية والقصة القصيرة مرتبلاً بكتاب ما قبل الثورة الباشقية ، فإذا جاوزنا مكسيم جوركي المخضرم — وإن كان نتاجه العظيم يرتبط بمرحلة ما قبل الثورة — فإن الأسماء التي ظلت تتداول بين الكتاب العرب هي أسماء : جوجول ، ود ستوفسكي ، وتشيكوف ، وتولستوى . ومنذ بضع سنوات فقط انضمت إليها أسماء كتاب آخرين تميزوا بوجدان إنساني تجاوز عقيدتهم الماركسية ، مثل إيليا اهرنبورج وباسترناك ويشينكو .

ولأنه لمن الظلم حقاً ، للواقعية العربية ، أن ترجع نظرتها النقدية للنشأة التي غلبت عليها إلى تأثير هذه الآداب التي انفعلت بها دون غيره ، لأن دواعي الحياة المصرية كانت تدفع بالكتاب إلى هذا الموقف للنشأة الذي رأيناها وانحازت في نهايات قصص تيمور ولاشين وزكي مخلوف وعادل كامل ومحمود وغيرهم ، وليس من قبيل المصادفة أن يتوقف بعض هؤلاء الكتاب عن الإنتاج الفني بأساً من التعبير عن طيق الكلمة ، مثل لاشين ومخلوف وعادل كامل ، فإنهم

بهذا التوقف يعبرون عن فرديتهم في التفكير وعزلهم عن المجتمع في قطاعاته
 المريضة النامية ، وعجزهم عن خلق ثقافة موحدة ذات طابع هام يلتقي عليها
 الكاتب والناقد والجمهور ، فإن الحديث لى الناس - لأعظم - هو الذى
 يعطى الأديب مشروعية وجوده الحق . وإلى جانب هذا المنافع « الشخصى » قام
 اضطراب الحياة المصرية بالدور الأسامى ، فبعد كلمة الأمل التى حملها وبشرت
 بها ثورة ١٩١٩ تحولت السياسة إلى مفاهيم للاساسة ، وتقلص دور الجماهير الشعبية
 وحوربت نزعات الإصلاح من خلال النظم الدستورية . فلا تكرر من مرة
 رفض قانون تمديد الملكية الزراعية فى البرلمان والأخذ بمبدأ الضريبة التصاعدية
 وقانون من أين لك هذا ؟ وفيدت حرية الرأى فى الصحافة والجمعيات ، حتى صار
 إعلان الأحكام العرفية هملا تقليديا يكاد يكون القاعدة . ويكنى أن نذكر أن
 الشباب قد تجمع سنة ١٩٣٥ ليكره الساسة على اللقاء والتوحد من أجل قضية
 الوطن الكبرى « الجلاء » ، وأن هذا الائتلاف للصنوع لم يدم أكثر من
 عامين ، وهكذا انقسمت الفوارق وتصلت حركة الإصلاح الاجتماعى ، وصارت
 كلمات : « الفقر والجهل والمرض » من الشعارات المتداولة فى خطب الساستدون
 أن تمى جهداً حقيقاً للتغيير . وهكذا تلتقى هذه المؤثرات جميعها لتجسل الغلبة
 للواقعية النقدية بنزعها للشائعة ، ونظرتها القاسية للحياة والأحياء .

وليس من الإنصاف إغفال روح التفاؤل التى كانت تسرى على استحياء
 فى « عودة الروح » و « الأيام » و « شجرة البؤس » و « دعاء الكروان » ،
 ولكنه لم يكن النشمة الثغالية على المرحلة ، كما لم يكن النشمة الثغالية عند هذين
 الكاتبين ، وهذا يؤكد أن دواعى الإحباط كانت أقوى من تفاؤل المتفائلين .
 وإن حق علينا أن ن سجل لها أنها ملكان الرؤية الأكثر شمولا والكلمة

الأقوى تأثيراً وإيجابية ، والتحليل الأصدق تطلنا لخصائص الأمة وقوانين التطور العام .

ولقد تأثر نجيب محفوظ بطله حسين في بعض أوجهه ، ولا بد أن يكون قد قرأ الحكيم ، ولكنه مع ذلك لم يتابعهما - ولا غيره قد فعل - في زوعهما إلى التناؤل وقد رتبهما على قراءة المستقبل ، إلا في حدود ضيقة .

وقد كان على الكتاب للتفائلين أن ينتظروا تعبر ثورة يوليو، وما أعقبها من تغييرات في وجه المجتمع للمصرى ، ليتخذوا من ذلك دافعا ومعينا لتناولهم الذى يختلف حذريا عن تناول الحكيم وطه حسين (في روايتهما التى سبت الإشارة إليها) في كونه يعبر عن القوى الجديدة في المجتمع ، ويشرب قيمها ويرفع من قيمة هذه القيم بإبراز مفرزها وهذا الإنسانى، ويتجلى ذلك عند: الشراوى ونسعى غانم ويوسف إدريس والسعدنى ونهان عاشور وغيرهم ، وقد انسحبت نظرهم للتفائلة إلى « الماضى » نفسه حين يتخذونه موصلا لكتاباتهم ، فإنهم يقطعون من هذا الماضى - الذى كان يبدو قاتما - الحادثة أو الشخصية التى تعبر عن إيمانهم بالمستقبل ، وتتمكن من القول بأن ما حدث لم يكن مفاجأة أو معجزة ليس لها من تعليل ، وإنما سبقها إرهابات وعلامات قام بها جنود مجهولون هم المعبرون الحقيقيون عن وجدان الشعب وإيمانه بالمستقبل .

وقد عكست موضوعات الروايات الواقعية والقضايا الفنية المثارة من حولها ملامح التطور الاجتماعى والفنى . وبالنسبة لنوع الموضوعات نجد مشكلات التجديد الحضارى تستأثر باهتمام كتاب المقامات ، ولكن هذه القضية لا تشغل فكر مؤسسى المدرسة الحديثة ، ومعنى ذلك أن استلهاهم الحياة الأوربية في جوانبها السليمة لم يعد محل تنازع ، وقد رأينا يمحى حتى بأسى لاختفاء المرأة

من الحياة العامة، ولحرماتها من الحياة العاطفية الواضحة (والرجل أيضا بالتقابل معروم من مثل تلك الحياة) أما الشاغل الأكبر لهذه المدرسة فكان يتمثل في التعبير عن الطبقة الوسطى من المجتمع، بكل ما تنعج به هذه الطبقة من أوجه القوة والضعف، كما تمكنت هذه المدرسة من الإشارة إلى المستقبل حين عبرت « حواء بلا آدم » عن أزمة الطبقات المقبلة ، ومحاولة الطبقة الوسطى أن تتقرب من الطبقة العالية وأن تشاركها مقاديرها، ويمكن اعتبار هذه الرواية النفس الممتد بين المدرسة الحديثة وجيل متفرجى الحامىة فى اهتمامه بالقضايا الاجتماعية كحلح أساسى فى روايات هذا الجيل . لم تعد قضية ظهور الشخصية المصرية موضع جدل ، كما لم تعد من ثم دليل الوطنية والأصالة ، وصار للقياس القبول هو التعبير عن قضايا اجتماعية تمس القاعدة المريضة من الهرم الاجتماعى . لقد تعرض «هيكل» لحياة هذه القاعدة المريضة ، لكنه انجبه إلى جوانب ليست من صميم مشكلاتها المفعدة ذات الطابع العام ، وهو بذلك يختلف عن مجالات اهتمام الأجيال التالية ، فشكلة الطبقات والحرب والانحلال الاجتماعى تنال أكبر اهتمام من هذا الفريق الذى عاصر الحرب الثانية ، وشهد كوارثها ، كما شـهـد تـردى الحياة الاجتماعية المصرية فى أعقابها .

كما تمكس القضايا الفنية للنارة حول هذه الروايات تطور ونمو الفن الروائى الواقعى ، فقدمه لطفى جمعة انصب اهتمامها على مقاومة النزعة التخيلية المسرفة التى تهرب من مواجهة الواقع ومناقشته ، أو رفض حكاية الفتى الفقير الشجاع الذى ينفذ الأميرة الجميلة من خطر دام ويتزوجها ، فهذا التعبير الحالم والأسطورى عن رغبة الثورة لم يعد مرضيا مع نمو الوعى الفنى ونوازع التطلم الاجتماعى وقد شاركه عيسى عبيد فى مقاومة الإسراف العاطفى ، ومحاورة

ضيق الفكرة المتداولة عن معنى الجلال كما تقتل في محاولة تجميل الطبيعة بدعوى إكمال نقصها ، لأن الحقيقة — كما يرى عبيد — لها من الجلال ما يفي عن أية إضافة ، سواء كانت جميلة أو قبيحة في رؤية العين أو الشعور ، وكان هيكل — كما تدل مقدمة زيف — شديد الإحساس بقيمة الشكل الذي الذي اكتشفه ، حتى عبر عنه بأنه شعر بقيمة الفتح الجديد الذي أحدثه في الأدب العربي . ولقد جمعت « المدرسة الحديثة » بين دعوة لطيف جمعة ودعوة هيكل ، فكانت المصرية المصرية دعوة إلى شكل قبيح عصى يستمد مادته من الواقع المصري ويميز عن الشخصية الميزة للوطن . ولكن من الحق أن هذه المدرسة غلظت غالباً عند حدود الإدراك النظري ، ولم تترجم مبادئها النظرية إلى أعمال فنية ناضجة ، يمكن أن تدل على مصريتها يقيناً . لكنهم على أية حال قد فتحوا باب الحوار ومهدوا الطريق .

ولقد أثير الجدل حول لغة التعبير ، وهل تكون النصحى أو العامية ، وشهدت الأربعينيات رجعة تيمور إلى آثاره الأولى يمد صياغتها ، ولكن قضية العامية أو النصحى لم تعد تنصدر المناقشات النقدية الآن ، إقراراً لحق الأديب في اختيار أدواته التي ينقل بها تجربته ، واعترافاً بحق عامة الناس أن يكون أدبهم على نحو ما يعيشون ويشكلمون ، ما دام هذا الأدب يدعى التعبير عنهم ، ويتروخى التأثير فيهم . ولنا في مجال مناقشة هذه القضية ، لكنها على أى حال لم تعد في حجمها القديم . ومع هذا فلن يصح لنا القول بالتلازم — أو عدمه — بين الواقعية العربية والعامية أو النصحى ، فقد استعمل كتابنا الواقعيون مختلف مستويات التعبير ، وتعرض كل فريق للإفكار من بعض النقاد ، ولكن هذا لم يحمل أحداً على التنازل عن أسلوبه الذي ارتضاه ، باستثناء محفوظ الذي قلت في رواياته للتأخرة المبارات الثقيلة نوعاً ما ، بل صار في أعماله

التأخرة يحاول مداعبة المامية . ويمكن الزعم بأن المامية هي صاحبة الحظ الأكبر في نتاج الواقعيين من الشباب ، وقد ارتبطت بالانصراف النفسي من الرواية والاهتمام بالمرح في فترتنا الراهنة .

أما القضية التي استأثرت بالاهتمام في الفترات المتأخرة فهي عن طبيعة التجربة الواقعية وحدودها ، إذ صارت « الواقعية » مشجعا مقبولا وقريبا لكل نتاج في عجد القبول عند قطاع من الجمهور ، يدعيها من يقصر فنه على التجارب الجنسية والشخصيات النسائية الشاذة ، كما يدعيها كتاب القصص الماطفية عن الحب والخيانة والثأر ، ويحتل بها كتاب القصة النفسية أيضا ، وقد كانت الملاحظات بين طه حسين والمالم ، وبين الدكتور القط وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي ، وبين لويس عوض وعمود شاکر ، تهدف إلى الانتصار لمعنى الواقعية في الأدب ، فإما يرى كل فريق من هذه الفرق الجديدة .

وعلى مسار الرواية الواقعية أيضا ، بوسنا أن نلاحظ أنها بدأت بقصة الشخصية « زينب » و « رجب أفندي » و « ثريا » مثلا ، ليست مجرد أسماء ، ولكنها إلى ذلك علامة على البناء الفني للرواية . ثم تنتقل إلى « شخصية » في موقف تتفاعل فيه مع غيرها ، وقد يبدو هذا في عنوان الرواية أيضا مثل : « حواء بلا آدم » و « سلوى في مهب الريح » . واتساع الشريحة الاجتماعية توطئة للتقليل من أهمية الشخصية الفردية واستهداف لقصة الأجيال ، وقصة الأحياء ، وقصة الطبقة ، ومن ثم ظهرت « في قافلة الزمان » و « شجرة البؤس » و « زقاق اللق » ... الخ .

وقد اتست الحركة الواقعية الأولى بسبات عديدة عرضناها في مكانها من هذه الدراسة ، وكان من الظواهر الواضحة فيها اعتماد الرواية على شخصية شاذة ضحيا ، وقد حللنا ذلك بمحاذاة علم النفس بالنسبة لمتطف البري ، كما أن إشارو

الشخصية الشاذة يد تجاهلا ضمنيا لشكرة الشخصية السوية ، أو ذهابا في الفروق بينهما مذاهب خيالية غير علمية ، مما يوافق هنا لم تستقر دعائمه في البيئة ، وفنا ما يزال في دور التجريب ، يمتنع إلى اللبالة واقتمال الجلبة .

وربما تذكرنا شكوى يحيى حقي من اختفاء المرأة من الحلقة الاجتماعية ، ومن ثم اختفاء مشكلاتها من الرواية ، ولعل هذا كان دافعا إلى إثارة الشخصيات الشاذة — بالإضافة إلى ماسبق من دوافع — وخلق القصص الأولى من مشكلات العاطفة . ولا ينبغي هنا قيام « زينب » على مشكلة عاطفية في بعض أوجهها ، ولا شك أن الحرية النسبية المتاحة لفئة الرضفة كانت وراء إمكان هذه التجربة التي آثرها هيكل ، وخلق رواياتنا وقصصنا في تلك الحنبة من مشكلات العاطفة له مدلوله الاجتماعي الخطير ، إنه يعنى — بالنسبة للمجتمع ككل — العجز عن بذل الجهد من أجل التكيف الاجتماعي ومقاومة نيار التقليد ، ويمنى بالنسبة للكتاب أنهم لم يستطيعوا استيعاب مرحلتهم بعمق ، لأنه لا بد أن توجد الشخصية الاجتماعية التي تحاول — من خلال مواقف مضاعفة ومتضاربة — أن تغير الصورة للكثرة والرتبة للحياة الاجتماعية .

ولقد استمرت الشخصية الشاذة في الرواية الواقعية إلى يومنا، ولكن العمل الفني لم يعد يقوم عليها ، وإنما يستكمل بها بعض ملامحه . لقد فقدت طرافتها ، واحتلت حجمها الحقيقي في مجال الفن ، قيمتها محدودة غالباً .

ولقد تطور الموقف أيضا حيال الشخصيات الشعبية ، من مجرد إثارتها بالانتخاب مع القسوة عليها ، إلى طرح قضاياها بمجيدة أو ما يقاربها ، إلى العطف عليها وتبني وجهة نظرها . وقد استقرت على هذا الأسس عند الواقعيين — الاشتراكيين الذين كثر ترددهم تضاييا طبقات السفح والعطف عليها ، وبخاصة في أعقاب ثورة يوليو ، وإلى اليوم .

المراجع والمصادر

(أ) المراجع العربية

- ١ - أحمد الخشاب (دكتور) سكان المجتمع العربي : مكتبة القاهرة الحديثة .
- ٢ - أحمد أمين (دكتور) زعماء الإصلاح في العصر الحديث : مكتبة النهضة المصرية .
- ٣ - أحمد لطفى السيد تأملات : دار المعارف بمصر ١٩٦٥
- ٤ - أحمد هيكى (دكتور) الأدب القصصى والمسرحى فى مصر : دار المعارف ١٩٦٨ وتطور الأدب الحديث فى مصر . دار المعارف ١٩٦٨
- ٥ - أدوين مور بناء الرواية ، ترجمة إ . الصيرفى . الدار المصرية
- ٦ - إسماعيل آدم (دكتور) توفيق الحكيم : دار سعد مصر ١٩٤٥ .
- ٧ - الن روب جريه نحو رواية جديدة : ترجمة م . أ . مصطفى . دار المعارف .
- ٨ - أنور الجندى الممارك الأدبية : الأنجلو المصرية المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر : ١٩٦١ .
- ٩ - أنور لوقا (دكتور) بذاك : حياته وأدبه . المكتبة الثقافية .
- ١٠ - ت ب ، بوتومور الطبقات فى المجتمع الحديث : ترجمة و . مسيخة . الأنجلو المصرية .
- ١١ - توفيق الحكيم تحت شمس الفكر : مكتبة الآداب . ط ١

- تحت المصباح الأخضر : مكتبة الآداب .
 للتبادلية : مكتبة الآداب .
 زهرة العمر : مكتبة الآداب . ط ٢ ، وط
 الهلال .
 فن الأدب : مكتبة الآداب .
 مسرح المجتمع : مكتبة الآداب .
 المسرح المنوع : مكتبة الآداب .
 المدنية الأوربية : ترجمة م . أ . علي . دار
 نهضة مصر ١٩٦٦
 ١٢- جيفرى برون
 ١٣- جمال الشيال (دكتور) تاريخ الترجمة والحركة الثقافية : الفكر
 العربى ١٩٥١ .
 ١٤- جديل سعيد
 اتجاهات الأدب الإنجليزى : دار المعارف
 بمصر .
 ١٥- جوستاف لانسون
 تاريخ الأدب الفرنسى : ج ٢ ترجمة م . قاسم .
 المؤسسة العربية الحديثة ١٩٦٢
 ١٦- جون فريزيل
 الأدب والفن فى ضوء الواقعية : ترجمة م م
 الشوباشى : دار الفكر العربى .
 ١٧- جون هرمان راندال
 تكوين العقل الحديث . جزءان . ترجمة ج
 طعمة . دار الثقافة بيروت .
 ١٨- جيمس ييكى
 مصر القديمة . ترجمة نجيب محفوظ . مطبعة
 المجلة الجديدة بالقاهرة .
 ١٩- حبيب الزحلاوى
 أدباء معاصرون : مكتبة نهضة مصر ١٩٥٣
 شيوخ الأدب الحديث : مكتبة نهضة مصر .
 ٢٠- حميد الحلوى
 الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى : ج ٣
 مكتبة ديبع .

- ٢١- ذكرى إبراهيم (دكتور) مشكلة الفن : مكتبة مصر.
- ٢٢- زكى نجيب محمود (دكتور) وجهة نظر : الأنجلو المصرية ١٩٦٧.
- ٢٣- رشاد رشدي (دكتور) مقالات في النقد الأدبي : الأنجلو المصرية ١٩٦٢.
- ٢٤- جان بول سارتر ما الأدب ؟ ترجمة م. غ. هلال . الأنجلو المصرية.
- ٢٥- سلامة موسى البلاغة العصرية : المطبعة العصرية ١٩٥٣
الأدب الشعب .
- ٢٦- سهيل إدريس (دكتور) محاضرات عن القصة في لبنان : معهد الدراسات العربية .
- ٢٧- ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : جزءان .
ترجمة عباس ونجم . دار الثقافة . بيروت.
- ٢٨- شكرى عياد (دكتور) البطل في الأدب والأساطير : دار المعرفة بالقاهرة .
- ٢٩- شوقي ضيف (دكتور) المقامة . دار المعارف بمصر
الأدب العربي المعاصر في مصر . دار المعارف ١٩٥٧ .
- ٣٠- صفاء خلوصي (دكتور) دراسات في الأدب المقارن : بغداد ١٩٥٨ .
- ٣١- طلعت عيسى (دكتور) سان سيمون . دار المعارف بمصر ١٩٥٩
- ٣٢- طه حسين (دكتور) من أدبنا المعاصر . الشركة العربية ١٩٥٨ ، خصام
ونقد ودار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٠
- ٣٣- طه محمود طه (دكتور) القصة في الأدب الانجليزى : الدار القومية
بالقاهرة . دراسات لأعلام القصة مطبعة
دار الكتب .

- ٣- عباس حضر
٣- عباس محمود العقاد
- القصة القصيرة في مصر: الدار القومية بالقاهرة.
أنا : مقالات مجموعة نشر دار الهلال .
الديوان (بالاشتراك) جزءان ١٩٢١ .
بين الكتب والناس : مطبعة مصر ١٩٥٢
مراجعات في الأدب والفنون
دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية:
مكتبة غريب .
شعراء مصر ويثاتهم : القاهرة ١٩٣٧ .
القرن العشرون : مكتبة الأنجلو المصرية.
اللغة الشاعرة - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ٣٦- عبد الخيد جودة اسحار
٣٧- عبد القادر القط (دكتور) في الأدب المصري المعاصر : مكتبة مصر .
٣٨- عبد الكريم الأشقر فنون النثر المجرى : ط ٢ الفكر الحديث
لبنان ١٩٦٥ .
- ٣٩- عبد المحسن طه بدر (دكتور) تطور الرواية العربية الحديثة : دار المعارف
بمصر ١٩٦٣ .
- ٤٠- عز الدين إسماعيل (دكتور) التفسير النفسى للأدب : دار المعارف
مصر ١٩٦٣ .
- ٤١- علي الجرغلي (دكتور) تاريخ الصناعة في مصر: دار المعارف ١٩٥٢ .
٤٢- علي الراعي (دكتور) دراسات في الرواية المصرية: مطبعة مصر ١٩٦٤ .
٤٣- عمر الدسوقي في الأدب الحديث: ج ٢ . دار الفكر العربي
ط ٤ . المسرحية : الأنجلو المصرية ط ٢ .
- ٤٤- عيسى يوسف بلاطة الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث:
دار الثقافة . بيروت ١٩٦٠ .

- ٤٥- غالى شكرى أزمة الجنس فى القصة المصرية : دار الآداب
بيروت والمنتمى : دراسة فى أدب نجيب محفوظ.
مكتبة الزنارى بالقاهرة .
- ٤٦- فؤاد دؤارة فى القصة القصيرة : الألف كتاب .
- ٤٧- فؤاد زكريا (دكتور) اسينوزا : دار النهضة العربية ١٩٦٢ .
- ٤٨- فاطمة موسى (دكتور بين أدين : دراسات فى الأدب العربى
والإنجليزى، الأنجلو المصرية .
- ٤٩- كولون ولسن المعقول واللامعقول فى الأدب الجديد: ترجمة
أ . زكى دار الآداب بيروت ١٩٦٦ .
- ٥٠- ليون ايدل القصة السيكولوجية : ترجمة م . السمرة .
المكتبة الأهلية بيروت ١٩٥٩ .
- ٥١- لويس شينخو اليسوعى تاريخ الآداب العربية : ط الآباء اليسوعيين
بيروت ١٩٢٦ .
- ٥٢- مارك برنارد أميل زولا : ترجمة لاوند . دار بيروت ١٩٥٦ .
- ٥٤- محمد إبراهيم حسن (دكتور) دراسات فى سكان الوطن العربى . معهد
الدراسات العربية ١٩٦٥ .
- ٥٥ - محمد أحمد خلف الله (دكتور) على مبارك وآثاره : أعلام العرب
- ٥٦ - محمد حسين هيكل ثورة الأدب : مطبعة مصر
- ٥٧ - محمد رشيد رضا تاريخ الأستاذ الإمام : ج ٢ ، مطبعة المنار ط ٣
- ٥٨ - محمد عبد الفتى حسن أحمد فارس الشدياق : أعلام العرب .
- ٥٩ - محمد غنيمى هلال (دكتور) الأدب المقارن : الأنجلو المصرية ط ٢ .
- النقد الأدبى الحديث : مطابع الشعب ، ١٩٦٤ .
- ٦٠ - محمد شلبى مصطفى لطفى المنفلوطى : المكتبة المالية .
- ٦١ - محمد مندور (دكتور) الأدب ومذاهبه : دار نهضة مصر .

الشعر المصري بعد شوقي : مكتبة مصر .
قضايا جديدة في أدبنا الحديث : دار الآداب
البيروتية .

نماذج بشرية : ط ٢ ، دار المعرفة .

٦٢ - محمد يوسف نجم (دكتور) فن القصة : دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٣ .
القصة في الأدب العربي الحديث : ط ٣ ، دار
الثقافة بيروت .

المسرحية في الأدب العربي الحديث : ط ٢ ،
دار الثقافة .

٦٣ - محمود أ . العالم وعبدالمعظم في الثقافة المصرية : دار الفكر الجديد ،
أنيس لبنان ١٩٥٥

٦٤ - محمود الربيعي (دكتور) في نقد الشعر : دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

٦٥ - محمود تيمور الأدب الحادف : مكتبة الآداب ١٩٥٩

دراسات في القصة والمسرح : مكتبة الآداب

شفاء الروح : معهد الدراسات العربية ١٩٥٨

٦٦ - محمود حامد شوكت (دكتور) الفن القصصي في الأدب العربي الحديث :

دار الفكر العربي ١٩٦٣

٦٧ - محمود السمرة (دكتور) مقالات في النقد الأدبي : دار الثقافة ببيروت

أدباء معاصرون من الغرب : دار الثقافة ببيروت

٦٨ - مصطفى ناصف (دكتور) رمز الطفل : دراسة في أدب المازني -

دار الكتاب العربي

العتى في النقد الحديث : مكتبة الشهاب بالمنيرة

٦٩ - ناصر الحانئ (دكتور) من اصطلاحات الأدب الغربي : دار

المعارف بمصر .

- ٧٠- نيل راغب قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ :
دار الكاتب العربي.
- ٧١- نجيب المفيقي من الأدب المقارن : دار المعارف بمصر.
- ٧٢- نيمات أحمد فؤاد (دكتور) أدب المازني : مؤسسة الخانجي بالقاهرة
قم أدبية .
- ٧٣- هاملتون جب دراسات في حضارة الإسلام : ترجمة
أ. عباس وآخرين، دار العلم للملايين، بيروت.
- ٧٤- هنري برجسون الفكر والواقع المتحرك : ترجمة س .
الدروبي ، مطبعة الإنشاء بدمشق .
- ٧٥- يحيى حقي فجر القصة المصرية : المكتبة الثقافية
خطوات في النقد : نشر دار العروبة.
- ٧٦- يانكو لافيرين تعريف بالرواية الروسية : ترجمة م . ح .
فانص ، دار النهضة العربية .
- ٧٧- يوسف كرم تاريخ الفلسفة الحديثة : دار المعارف بمصر.
- ٧٨- يوسف الشاروني دراسات في الأدب العربي المعاصر : المؤسسة
المصرية العامة. ١٩٦٤ .
- دراسات في الرواية والقصة القصيرة :
الأنجلو المصرية ١٩٦٧ .

(ب) المراجع الأجنبية

- 1 - Dr Abdel - Aziz Abdel - Meguid, The Modern Arabic Short Story, Dar Al - Maaref, Cairo.
- 2 - Cyril Connally, The Modern Movement, printers to the University of Edinburgh 1965.
- 3 - Edwin A. Grosier & M. Gillett, Plot Outlines of 101 Best Novels B. & N. New York 1967.
- 4 - E. M. Forster, Aspects of the Novel, Penguin Books 1966
- 5 - G. S. Fraser, The Modern Writer and His World, Pelican Books 1964.
- 6 - Henry Fielding, Joseph Andrews, Adventures of Authors Preface New York 1966
- 7 - Henry Gifford, The Novel In Russia, from pushkin to pasternak, Hutchinson University Library, London 1964
- 8 - Ian Watt, The Rise of the Novel, penguin Books 1966.
- 9 - Jones Macy, The Story of the world's Literature, Omorio Rutolo, peter Owen Ltd. , London.
- 10 - Neal Burroughs, Fathers & Sons Introduction, New York 1962.
- 11 - Raymond Williams, Culture and Society, pelican Books 1961.
- 12 - Encyclopaedia Britannica 1960 U.S.A.
- 13 - The American peoples Encyclopedia, New York, 1962

(ج) العوريات

- ١ - الآداب البيروتية .
- ٢ - الأهرام .
- ٣ - أخبار اليوم .
- ٤ - مجلة الإصلاح الاجتماعي .
- ٥ - مجلة البيان الكويتية .
- ٦ - الثقافة .
- ٧ - جريدة الجمهورية .
- ٨ - الرسالة .
- ٩ - الهلال .
- ١٠ - مجلة المجاهد ، الجزائرية .
- ١١ - ميثاق العمل القوي .
- ١٢ - جريدة المساواة .
- ١٣ - مجلة المجمع القوي .

(د) المصادر

- ١ - إبراهيم عبدالقادر المازني إبراهيم الكاتب : الكتاب الذهبي.
- ٢ - أحمد زكي مخلوف نفوس مضطربة : لجنة النشر للجامعيين . ١٩٤٦ .
- ٣ - أحمد فارس الشدياق الساق على الساق : مكتبة العرب بمصر ١٩١٩ .
- ٤ - أحمد شوقي رواية لادياس : المكتبة التجارية الكبرى
مصرع كليوباترا : المكتبة التجارية الكبرى
على بك الكبير : المكتبة التجارية الكبرى
- ٥ - توفيق الحكيم عودة الروح : مكتبة الآداب
يوميات نائب في الأرياف : مكتبة الآداب .
صفور من الشرق : مكتبة الآداب .
الرباط المقدس : مكتبة الآداب .
بجماليون : مكتبة الآداب .
- ٦ - حافظ إبراهيم ليالى سطوح : ط ، الدار القومية ، ط ،
دار الهلال.
- ٧ - طه حسين الأيام : دار المعارف «جزءان» .
أديب : دار المعارف .
دعاء الكروان : دار المعارف .
المعذبون في الأرض : دار المعارف .
شجرة البؤس : الكتاب الذهبي ، يونيو
١٩٥٣ .
ويك عتق : النهضة المصرية ١٩٤١ .

ملك من شعاع : لجنة النشر الجامعيين ١٩٤٥ .

مليم الأكبر : لجنة النشر الجامعيين ١٩٤٥ .

٩ - عبد الله فكرى المقامة العسكرية ، ط أولى ١٩٩٨

١٠ - عبد الحميد جودة السحار في قافلة الزمان : مكتبة مصر ط أولى .

النقاب : مكتبة مصر ١٩٥٠ .

الشارع الجديد : مكتبة مصر

١١ - عبد الرحمن الشرفاوى الارض : دار النشر المصرية

قلوب خالية : الكتاب القضى

١٢ - على الجارم شاعر ملك : دار المعارف : سلسلة إقرأ

خاتمة المطاف : دار المعارف : سلسلة إقرأ

الشاعر الطموح : دار المعارف : سلسلة إقرأ .

غادة رشيد : دار المعارف : سلسلة إقرأ .

١٣ - عباس محمود العقاد سارة - دار المعارف : سلسلة إقرأ .

١٤ - على أحمد باكثير النائر الأحمر - مكتبة مصر .

وا إسلاماه - مكتبة مصر .

جلفدان هائم - مكتبة مصر .

١٥ - عيسى عبيد ثريا - القاهرة ١٩٢٢ .

١٦ - محمد سعيد الريان شجرة النر - دار المعارف : سلسلة إقرأ .

قطر الندى - دار المعارف : سلسلة إقرأ .

١٧ - محمد عوض محمد سنوحى - دار المعارف : سلسلة إقرأ .

١٨ - محمد فريد أبو حديد أبو القوارس - دار المعارف بمصر .

الوعاء المرمرى - دار المعارف بمصر .

زنوبيا - دار المعارف بمصر .

ابنة الملوك - دار المعارف بمصر .

المهلل : دار المعارف بمصر .

- ١٩ - محمد المويلحي حديث عيسى بن هشام : ط سابعة .
- ٢٠ - محمد لطفي جمعه في وادي الهموم : مطبعة النيل بمصر ١٩٠٥ .
- ٢١ - محمد حسين هيكل ليالى الروح الحائر - مكتبة التأليف ١٩١٢
- زيت : مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٣
- هكذا خلقت : مكتبة النهضة المصرية ط ثالثة ١٩٦٨ .
- ٢٢ - محمود تيمور رجب أفندى : المطبعة السلفية ومكتبتها ، القاهرة ١٩٢٨ .
- الأطلال : المطبعة السلفية ١٩٣٤ .
- شباب وغانيات : مكتبة الآداب ومطبتها .
- سلوى في مهب الريح : مكتبة الآداب ومطبتها .
- كيلوباترا فى خان الحليل : مكتبة الآداب ومطبتها .
- نداء الجيول : مكتبة الآداب ومطبتها .
- ٢٣ - محمود طاهر لاشين حواء بلا آدم : مطبعة الاعتماد بمصر .
- النقاب الطائر (مجموعة قصصية)
- ٢٤ - نجيب محفوظ عبث الأقدار : مكتبة مصر ط خامسة .
- رادويس : مكتبة مصر ط رابعة .
- كفاح طيبة : مكتبة مصر ط خامسة .
- القاهرة الجديدة : مكتبة مصر .
- خان الحليل : مكتبة مصر .
- زقاق المدق : مكتبة مصر .
- السراب : مكتبة مصر ط رابعة .
- بداية ونهاية : مكتبة مصر .

بين القصرين : مكتبة مصر .

قصر الشوق : مكتبة مصر .

السكرية : مكتبة مصر .

دماء وطنين : سلسلة اقرأ .

فتنديل أم هاشم : سلسلة اقرأ .

صح النوم : المطبعة النموذجية .

السقامات : مؤسسة الحانجي بمصر .

٢٥- يحيى حتى

٢٦- يوسف السباعي

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

من. ب. ٢٣٥ الرقم البريدي: ١١٧٩٤ رمسيس

www.maktabetelosra.org

E-mail: info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٠٦٧ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9597 - 9



إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيدة
مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية
الواضحة... وعلى الرغم من ظهور مصادر
حديثّة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها
القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة
المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية،
والأسلوب الأمثل للتعليم، وهى وعاء القيم
وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى
فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزanne مبارك



Bibliotheca Alexandrina



0541652

مطابع الهيئة العامة للكتاب

الغلاف 300 قرشاً